Berühmte Kunststätten No 5

P. J. Rée

Nürnberg

Mit 183 Abbildungen

Vierte Auflage

Leipzig
E. A. Seemann

A 000 025 668 5
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

Berühmte Kunststätten

Nr. 5

Nürnberg

Nürnberg

von

Paul Johannes Rée

Vierte verbesserte Auflage

Mit 183 Abbildungen

Adlerwappen vom Ostgiebel des alten Rathausbaues

Leipzig 1918
Verlag von E. A. Seemann

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Dem Andenken
meiner lieben Eltern
gewidmet.

2017948

Vorwort.

Wie in den beiden ersten Auflagen ist auch hier der Entwicklungsgang der Nürnberger Kunst bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts geschildert und von der Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, deren Darstellung in der dritten Auflage den Schluß gebildet hat, abgesehen worden. So verlockend es schien, die Kunst des neuen Nürnberg der alten Kunst gegenüberzustellen und den von einem besonderen romantischen Schimmer umgebenen Bemühungen nachzugehen, die zum Ruhme der Stadt einst auf diesem Boden gediehene Kunst zu einem neuen Leben zu wecken und Nürnberg wieder zu einer Kunststadt zu erheben, so gehen solche Untersuchungen doch zu weit über den Rahmen der „Berühmten Kunststätten" hinaus, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, auf die unvergänglichen Werte des uns von der Vergangenheit überkommenen Kunstgutes hinzuweisen. Diese Werte sind es ja, die den starken Magnet bilden, der die nach echter deutscher Kunst Dürstenden alljährlich nach Nürnberg hinzieht. An sie aber wendet sich das Buch in erster Linie. Ihnen will es ein Führer sein durch ein Kapitel der deutschen Kunstgeschichte, das ganz besonders dazu angetan ist, einem die Eigenart deutscher Phantasie und deutschen Kunstlebens nahezubringen. Einer späteren Zeit mag es vorbehalten bleiben, die Werke aufzuzeichnen, die sich von dem wieder zu einem neuen künstlerischen Leben erwachten Nürnberg als wurzelhaft und echt erwiesen haben.

Der durch den Verzicht auf die Neuzeit gewonnene Raum ermöglichte es, einzelne die Kunst der Vergangenheit betreffende Partien, insbesondere die Geschichte der Plastik und Malerei des Mittelalters ausführlicher zu behandeln. Dagegen wurde von der Fortführung der Literatur-Anmerkungen Abstand genommen, weil die bei Erscheinen der ersten Auflage sich noch in bescheidenen Grenzen haltende Einzelforschung im Laufe der Zeit einen derartigen Umfang angenommen hat, daß die Aufzählung ihrer Arbeiten als eine mit dem Wesen des Buches in Widerspruch stehende Belastung erschiene.

Nicht genug kann geschehen, um die Deutschen mit der charaktervollen Kunst ihrer Vergangenheit in innigere Berührung zu bringen, nachdem der Krieg es offenbar gemacht hat, daß in den verborgenen Tiefen deutschen Wesens, aus denen jene Kunst erwachsen ist, noch heute ungeheure Kräfte ruhen, welche die Keime einer größeren Zukunft in sich tragen. Zur Erfüllung dieser Aufgabe möchte das Buch das seinige beitragen.

Nürnberg, im Sommer 1917.

Professor Dr. Paul Johannes Rée.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
1. Die Burg und die Anfänge der Stadt 7
2. Die kirchlichen Bauten und Befestigungswerke des 13. Jahrhunderts 19
3. Die Baukunst im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts 31
4. Die Plastik im 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. 58
5. Die Baukunst im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts. 76
6. Die Plastik von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts 92
7. Die Entwicklung der Malerei bis Dürer 129
8. Albrecht Dürer und seine Schüler 151
9. Das Kunstgewerbe im 16. Jahrhundert und die Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 186
10. Die Baukunst im 16. Jahrhundert 218
11. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert. 236
Register 251

Abb. 1. Blick auf die Stadt mit der Burg vom Turm der Lorenzkirche aus. (S. 5.)
Phot. von M. Stich vorm. F. Schmidt.

Einleitung.

„Wie friedsam treuer Sitten
getrost in Tat und Werk
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg."

Wer durch die krummlinigen Straßen Nürnbergs wandert und die Sprache versteht, welche die Häuser mit ihren altersgrauen Mauern und den rotleuchtenden hohen Ziegeldächern reden; wen es ergreift beim Anblick der auf stolzer Höhe breit hingelagerten Burg mit ihren Türmen und Befestigungswerken, die sich von hier aus als turmreicher Mauergürtel um die ganze Stadt herumziehen; und wer dann innerhalb dieses Rahmens die malerischen Reste der älteren Befestigung schaut und die Kirchen, Kirchlein und Kapellen, das Rathaus und die Märkte und Plätze mit ihren Brunnen und Brünnlein, dem ist es zumute, als blätterte er in den Seiten einer mit kräftigen Lettern gedruckten und mit markigen Holzschnitten ausgestatteten alten Chronik.

Auch ohne sich in den Inhalt eines solchen Folianten zu versenken und den Berichten des Chronisten zu folgen, kann es uns reizen, Seite für Seite umzublättern, weil alles dazu angetan ist, uns zu fesseln und zu erfreuen: das kräftige Papier, die charaktervolle Form der Typen, der energische Zug der Illustrationen, das intensive Schwarz des Druckes und die ungebrochene Kraft, mit der das Rot der Initialen herausleuchtet. Man spürt, daß hier ein ursprünglicher, gesunder

Geschmack gewaltet hat, dem alles Unnatürliche und Gekünstelte fremd ist, und es ist, als ginge ein Strom von Kraft auf uns über, der uns wachsen und erstarken macht. Und diese Empfindung steigert sich, wenn nun das Buch seinen Inhalt enthüllt und farbenfrohe Bilder aus der deutschen Vergangenheit vor uns auftauchen. Glückliche Stunden, da so der Geist der Geschichte an uns herantritt und uns teilnehmen läßt an den Taten, die vor Jahrhunderten ein glaubensstarkes und seiner Kraft bewußtes Volk vollbracht hat, glücklich die Stätte, die sich rühmen kann, das reinste und treueste Spiegelbild jenes Geistes zu sein, der Deutschland groß und stark gemacht hat, und wo dem Deutschen auf Schritt und Tritt die mahnenden Worte an das Ohr tönen:

Uns Vaterland, uns teure, schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.

Ein Jahrhundert ist es her, da ist den Deutschen der Sinn für die charaktervolle Schönheit Nürnbergs aufgegangen. Das 18. Jahrhundert wollte nichts davon wissen. Eine Zeit, in der an die Stelle jener massiven Folianten zierlich in Saffian gebundene, mit Goldschnitt verzierte und mit sauberen Kupfern anmutig ausgestattete Bändchen getreten waren, konnte keinen Geschmack haben an den künstlerischen Zeugen des Mittelalters und der deutschen Renaissance. Was war ihr Deutschland? Jagten doch, durchtränkt von weltbürgerlichen Ideen, damals die Besten dem Traumbilde einer allgemeinen Völkerverbrüderung nach. In der Kunst hatte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts das Nationale vollständig verflüchtigt. Dem übermächtigen Einfluß Italiens, der dem deutschen Barockstil das imposante Gepräge verlieh, war seit den Tagen Ludwigs XIV. der französische Geschmack gefolgt, und als dann der holde Leichtsinn der Zeit, der in dem lieblichen Rokoko seinen entzückenden Ausdruck fand, vorbei war und die große Ernüchterung kam, da war es die griechische Kunst, an die man sich klammerte, bei der man Hilfe suchte und die man in allen Fragen des Geschmacks zur absoluten Regel und Richtschnur machte. Was konnte eine solche Zeit an Nürnberg finden? Sprach es doch in seiner ganzen Erscheinung allem Hohn, was damals der Schönheitskanon billigte. Wunderlich genug nimmt es sich freilich aus, wenn Mozart im Jahre 1790 über Nürnberg keine andere Tagebuchbemerkung macht, als daß es eine häßliche Stadt sei, und daß er hier gefrühstückt habe, oder wenn ein sächsischer Pfarrer in jenen Tagen nur von finsteren Gassen, geschmacklos bemalten Häusern, widersinnig angelegten Gebäuden, entsetzlich aufgetürmten Steinmassen redet und, nachdem er die Kühnheit und Sonderbarkeit der gotischen Bauten hervorgehoben hat, die Bemerkung hinzusetzt: „aber einen angenehmen Eindruck machte es mir nirgends.“ Wunderlich klingen solche Urteile, aber wundernehmen können sie uns nicht, wenn wir daran denken, daß man damals alles durch die Brille der antiken Kunst anschaute und unmöglich etwas gelten lassen konnte, was dieser in dem Maße widersprach wie der Anblick des alten Nürnberg. Zwar war schon im Jahre 1772 beim Anblick des Straßburger Münsters in dem jungen Goethe eine Ahnung von der Größe, Macht und Tiefe der deutschen Kunst

aufgegangen, so daß er mit eindringlichen Worten vor der Verwendung antiker Bauformen warnt und im Hinblick auf die mit der Fremde liebäugelnden, manierierten und unnatürlichen Maler seiner Zeit begeistert ausruft: „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!“ Solche gesunden Anschauungen aber waren nur vereinzelt und hielten auch bei Goethe nicht stand. Aus dem begeisterten Lob-

Abb. 2. Der Heidenturm an der Kaiserburg. (S. 7.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

redner Meister Erwins wird später ein glühender Verehrer des Klassizisten Palladio, und als er auf seiner Romfahrt durch Regensburg kommt, hat er für die majestätische Schönheit des Domes kein Wort der Bewunderung. Es mußten erst große nationale Taten geschehen, bevor der Geist der Romantik zu seinem Rechte gelangte, der aus jenen Worten des jungen Goethe spricht, und der im Jahre 1797 Wackenroder in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders beim Anblick Nürnbergs die von warmer Liebe zur

mittelalterlichen Kunst zeugenden Worte sprechen läßt: „Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen!" Erst unter dem Drucke der napoleonischen Weltherrschaft erwachte Deutschland wieder zu einem nationalen Leben. Freudig begrüßt es die im heiligen Kriege wiedergewonnene freie Erde, und mit inbrünstiger Liebe wird ergriffen, was dieser entsprossen ist. Man versteht wieder das geheimnisvolle Rauschen der Eichen- und Buchenwälder und gedenkt dabei uralter Märchen und Sagen. Man durchforscht die Vergangenheit und staunt über die ungeahnte Pracht und Herrlichkeit der Bilder, die man hier erblickt. Man durchwandert das Land und freut sich an allem, was als stummer und doch so beredter Zeuge einer großen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt. Die marmornen Tempel und Hallen Griechenlands und die Riesenbauten Roms müssen nun zurücktreten vor den künstlerischen Schöpfungen des Mittelalters. Man schwärmt für gotische Kirchen mit hohen, bunten Spitzbogenfenstern und kunstvoll gestützten Gewölben, die vom Klange der Orgel widerhallen, man begeistert sich an alten Ritterburgen und hat seine besondere Freude an dem malerischen Gewinkel der alten Städte, denen ein gesundes, von echter deutscher Gesinnung erfülltes und in den Künsten wohlbewandertes Bürgertum das starke und unauslöschliche Gepräge verliehen hat.

Da konnte es nicht fehlen, daß Nürnberg, das Idealbild einer deutschen Stadt, die alles, was man mit der Vorstellung einer solchen verband, auf das wunderbarste in sich vereinigte, wieder entdeckt wurde. Um so mehr war ihr Anblick dazu angetan, jeden mit Bewunderung für die Taten deutschen Kunstfleißes zu erfüllen, als die Stadt, von der Natur mit wenig Reizen begabt, in sandiger Ebene und an einem unscheinbaren Flüßchen gelegen, ihre charaktervolle Schönheit allein dem Fleiße und der Tüchtigkeit ihrer Bewohner zu verdanken hat. Das hatte auch Kaiser Friedrich II. anerkannt, der ihr im Jahre 1219 einen wichtigen Freibrief ausgestellt und besondere Privilegien bewilligt hat, weil sie „weder Weinberge noch Schiffahrt besitzt und auf einem sehr harten Boden gelegen ist".

Man fühlte, daß hier der Genius der deutschen Kunst eine Stätte hatte, und es schien einem kein Zufall, daß Dürer, der größte und deutscheste Meister deutscher Kunst, gerade in Nürnberg geboren ist. Jubelnd sang in jenen Tagen Max von Schenkendorf seine seitdem unzählige Male wiederholten Worte von der der edlen Künste vollen Stadt, die zu nennen sei

Wenn einer Deutschland kennen
Und Deutschland lieben soll.

Zwar sind auch andere deutsche Städte von der Kunst in besonderer Weise ausgezeichnet worden. Wir müssen durch die sächsischen Lande wandern und den Rhein und die Donau hinunterfahren, um die monumentalsten und edelsten Schöpfungen unserer kirchlichen Baukunst kennen zu lernen, aus dem Grün des Thüringer Waldes grüßt uns die stattlichste der deutschen Burgen und unser prächtigstes Schloß spiegelt sich in den Fluten des Neckar. Aber nirgends fühlen wir uns so unmittelbar von dem Hauche deutscher Kunst angeweht wie in Nürnberg.

Merkwürdig, Jahrhunderte haben an Nürnberg gebaut, jedes in seiner Weise, jedes charaktervoll in den seinem Wesen entsprechenden Formen, aber sie fügten die Teile so harmonisch aneinander und schufen alle mit so warmem Gefühl und so voller Kraft, daß das Ganze einen einheitlichen Eindruck ausübt (Abb. 1). Die Geschlechter haben gewechselt und mit ihnen der Geschmack und das künstlerische Vermögen, aber der Geist, der an Nürnberg baute, hat darüber gewacht, daß die Einheit des künstlerischen Charakters nicht gestört wurde, bis das 19. Jahrhundert kam und die schöne Harmonie aufhob. Die Stillosigkeit, die das Kennzeichen der Kultur des neunzehnten Jahrhunderts ist, wird doppelt

Abb. 3. Fünfeckiger Turm, Kaiserstallung und Luginsland. (S. 7 ff.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

empfunden in einer Stadt, die ihre wunderbare Physiognomie dem ungebrochenen Stilgefühl der Vergangenheit verdankt hat, und ich glaube, daß jeder, dem es die Schönheit des alten Nürnberg angetan hat, mitfühlen wird, was Bierbaum seinen Pankratius Grammzer aus Nürnberg schreiben läßt:

„In alten Städten, wo deutsches Wesen einmal reich lebendig gewesen ist, sehen wir mit Stumen, was für Kerls unsere Vorfahren gewesen sind, und was für einen Abrutsch wir gemacht haben, wir, die wir mehr als die Deutschen irgendeiner anderen Zeit das Wort deutsch im Munde führen. Mauldeutsch sind wir, nicht herzdeutsch.

Nirgends aber wird uns der nationale Abrutsch so deutlich wie in Nürn-

berg, nirgends anderswo weitet sich so dein Herz im Stolzgefühle, einer großen Nation, wenn auch nur als verkrüppelter Enkel, anzugehören, wie hier. Aber die Scham ist der Schatten, den dieser Stolz wirft, und ein Schubiack wäre, wer in diesem Schatten ruhen wollte.

Darum hat ein Aufenthalt in dieser alten, herrlichen Burgstadt deutscher Großart etwas Aufpeitschendes, so angenehm er uns auch mit Träumen umgibt, und so wohl er es uns in diesem Träumen sein läßt.

Wir müssen wieder auf eine solche Volkshöhe, wie es die war, auf der eine solche Kunst, ein solches Leben, eine solche Stärke, Echtheit und Klarheit gedieh.

Das war deutsche Kultur, das war Wohnen in deutschem Geiste, das war deutsches Leben.

Diese Leute, die das hinterlassen haben, waren nicht schneidig, die waren mannhaft, aber fein dabei, ganze, freie, schaffende Menschen, ihrer selbst bewußt, Herren aus eigener Art, Herren auf eigenen Wegen, Kerls mit Gesichtern, nicht Puppen mit Larven.

Jeder Erkersäulenknauf hier *spricht*, wo im Neudeutschen ganze Straßen nur eine geschwollene Phrase sind."

Abb. 4. Burgansicht vom Vestnertorgraben aus. (S. 10.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Abb. 5. Blick auf die Burg vom Turm der Sebalduskirche aus. (S. 8.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

1. Die Burg und die Anfänge der Stadt.

Nürnberg gehört nicht, wie das von den Römern gegründete Regensburg, „die mittelalterliche Kunsthauptstadt Bayerns", zu den älteren deutschen Städten. Weder die Römer noch Karl der Große haben zu ihm den Grund gelegt, wenn auch die Sage beide mit der Stadt in Zusammenhang gebracht hat. Lange galt der unter dem Namen Heidenturm (Abb. 2) bekannte romanische Margaretenturm der Burg, der in seinen beiden Stockwerken die Apsiden der zur Kaiserburg gehörenden Doppelkapelle enthält, als ein der Diana und dem Herkules geweihtes Heiligtum, noch im 18. Jahrhundert glaubte man daran und hielt an der Ansicht fest, daß die beiden verwitterten Gestalten an der Ostseite des Turmes, die nach der ansprechenden Vermutung Mummenhoffs Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde darstellten, Bildnisse des Herkules und seines fabelhaften Sohnes Noricus seien, und daß man in den kauernden Tiergestalten, die in Wirklichkeit Löwen sind, die Hundemeute der Diana zu erblicken habe. Der Name Noricus bot zugleich eine bequeme Handhabe zur Ableitung des Namens Nürnberg, die den sinnreichsten Vermutungen zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht feststeht, wenn auch die Ableitungen von Nurung = Rodung oder von Nurberg = Steinberg viel für sich haben. Die Aufgabe, als Stützpunkt zu dienen, um den römischen Ursprung Nürnbergs zu erweisen, ging in unserem Jahrhundert von jenem Heidenturm auf den schon im Mittelalter als „Altnürnberg" bezeichneten fünfeckigen Turm (Abb. 3) über, den man für einen römischen Wartturm ausgab. Berichten doch die alten Chronisten, daß Tiberius Claudius Nero, der nachmalige Kaiser Tiberius, i. J. 12 vor Christi Geburt Nürnberg erbaut habe. War es da so unwahrscheinlich, in jenem grauen, aus rauhen Quadern aufgeführten massiven Turm den

Rest des Castrums zu erblicken, das jener als festen Stützpunkt römischer Macht hier auf dem nach ihm benannten Neroberge errichtet hatte? Aber die Geschichte weiß nichts davon, daß die Römer jemals in diese Gegend gekommen sind, und nicht der Name des Feldherrn hat der Stadt ihren Namen gegeben, sondern umgekehrt hat dieser zu der Erzählung von Nero und seinen römischen Heerscharen geführt. Zu einer genauen Datierung bietet der Turm keine Handhabe. Er hat keine auf romanischen Ursprung weisende Rundbogenfriese wie der Heidenturm, sondern zeigt nur derbe Rauhbossenquader und ganz schmale, schlitzartige Lichtöffnungen. Sein oberer Teil ist im späteren Mittelalter zerstört und durch Backsteinwerk ersetzt, ebenso ist der zur Aufstellung von Geschützen bestimmte, zinnengekrönte Mantel, der seinen unteren Teil umgibt, eine spätere Zutat. Auffallend ist der vielleicht zur Abstützung aufgeführte, dreieckige Pfeileransatz an der Ostseite, nach dem der in seinem Innern annähernd quadratische Turm als fünfeckiger Turm bezeichnet wird, aber auch daraus läßt sich kein sicherer Schluß für die Datierung ziehen. Nur vermutungsweise läßt sich sagen, daß wir es mit einer Schöpfung jenes Jahrhunderts zu tun haben, in dem Nürnberg aus dem Dunkel der Sage in das helle Licht der Geschichte getreten ist. Im Jahre 1050 wird Nürnberg zum ersten Male genannt. Von einer ganzen Reihe umliegender Ortschaften ist schon früher die Rede, und wenn uns auch hier der Zufall den Namen Nürnberg verschwiegen haben kann, so spricht doch der Umstand, daß im Jahre 1025 Kaiser Konrad II. in dem benachbarten Mögeldorf sein Lager hielt, stark zugunsten der Ansicht, daß damals Nürnberg überhaupt noch nicht bestand. Im Jahre 1050, als Kaiser Heinrich III. hier mit seinen bayerischen Großen über einen Ungarnzug beriet und der Unfreien Sygena einen Freibrief ausstellte, war Nürnberg kaiserliches Gut. Die Sage nennt Kaiser Konrad I. als den Erbauer der Burg. Sollte hier eine Verwechslung mit Konrad II. vorliegen, der gelegentlich seines Aufenthaltes in Mögeldorf auf den Gedanken kam, auf dem inmitten der ausgedehnten, einträglichen Waldungen aufragenden Felsenberg eine Burg zu bauen? Mit Sicherheit läßt sich diese Frage nicht beantworten, denn die Urkunden schweigen und die Burg selbst gibt darüber keinen Aufschluß. Sie hat im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte so große Veränderungen erlitten, daß das Bild ihres ursprünglichen Aussehens vollständig verwischt ist.

Wer die Nürnberger Burg (Abb. 5) zum ersten Male sieht und ohne historisch kritische Erwägungen einfach künstlerisch auf sich wirken läßt, der wird leicht versucht sein zu glauben, eine im ganzen geplante, einheitliche Schöpfung vor sich zu haben, an welcher alle Teile weise abgewogen und zusammengestimmt sind. In Wahrheit ist aber gerade das Entgegengesetzte der Fall und rührt der jedermann ergreifende Eindruck daher, daß hier alle Teile frei und ungezwungen aus den natürlichen Bedürfnissen heraus ohne künstlerische Nebenabsichten geschaffen worden sind. Während so manches Bauwerk unserer Zeit der künstlerischen Einheit entbehrt, obgleich es nach dem wohlbedachten und wohlüberlegten Entwurf *eines* Meisters gebaut ist, stellt die Nürnberger Burg, an deren Gestaltung mehrere Jahrhunderte teilhaben, eine solche künstlerische Einheit in über-

raschender Weise dar, ein schlagender Beweis dafür, daß es für die Schönheitsgestaltung nicht so sehr auf die Einheit des historischen Stiles als vielmehr darauf ankommt, daß die dem Wandel der Zeiten nicht unterworfenen Stilgesetze

Abb. 6. Kaiserstallung. (S. 10.)
Aus: Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Biede.

erfüllt sind, welche die Grundlage alles künstlerischen Schaffens bilden, und welche für uns dieselbe Geltung haben, die sie für die Meister der Antike und der Gotik hatten, während unsere Formensprache naturgemäß eine andere sein

muß. Nur wo diese Gesetze herrschen, wo aus den natürlichen Daseinsbedingungen heraus mit gesundem Stilgefühl und ohne Rücksicht auf sentimentale Altertümeleien geschaffen wird, entstehen Bauten, die so wie die einzelnen Teile der Burg trotz ihres verschiedenen Ursprungs zusammenstimmen und — was immer das untrüglichste Kennzeichen einer von guten Prinzipien beherrschten Bauweise ist — mit der landschaftlichen Natur ein geschlossenes Ganze bilden. Gerade hierfür bietet die Nürnberger Burg ein unübertreffliches Beispiel. Weil jeder Teil für sich organisch gebildet und durchgebildet ist, so wirkt auch das Ganze wie ein organisches Naturgebilde, an welchem alle Teile geworden und gewachsen sind. Unvergleichlich ist die Harmonie, zu der sich hier der rötliche Fels, die grauen Mauerwände, das frische Grün der den Graben füllenden und auf den starken Befestigungswerken in üppiger Pracht stehenden Bäume und Büsche und das warme Rot der Ziegeldächer miteinander verbinden (Abb. 4). Nicht der Zerstörung und den Einflüssen des Alters dankt die Nürnberger Burg ihren malerischen Charakter, sie ist keine malerische Ruine, wie die alten Burgen am Rhein und an der Saale hellem Strande, sondern — und darin liegt ihr vorbildlicher Wert für die Baukunst unserer Zeit — der malerische, bildmäßige Eindruck, den sie hervorruft, ist die ganz ungesuchte und ungewollte Folge ihres natürlichen Wuchses und ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit.

Vier getrennte Gruppen von Gebäuden haben wir auf dem langgestreckten, von Osten nach Westen ansteigenden Felsplateau zu unterscheiden. Ganz im Osten erhebt sich als quadratischer Quadermauerturm der mit seinen vier kecken Ecktürmchen weit in das Land hinausschauende Luginsland, den im Jahre 1377 die Nürnberger erbauten, „darumb daß man in des Markgrafen Purk möcht gesehen". Unmittelbar an ihn stößt mit ihrem hohen und mit vielen Dachluken besetzten Dache das von Nürnbergs tüchtigstem Baumeister Hans Beheim d. Ä. in den Jahren 1494/95 erbaute Kornhaus, das bei den Kaiserbesuchen als Stallung diente und deshalb im Laufe der Zeit den Namen Kaiserstallung erhalten hat (Abb. 6). Ein mit durchkreuztem Stabwerk besetztes Spitzbogenportal und verhältnismäßig kleine, rechteckige, einfach gekehlte Fenster, die im oberen Stockwerk gekuppelt und mit gewundenen Stabwerk-Verzierungen versehen sind, unterbrechen die glatte Front, der eine anmutig durchbrochene, heute erneuerte Wappentafel mit dem Nürnberger Wappenschild, offenbar eine Arbeit Adam Krafts, einen freundlichen Schmuck verleiht.

Die Bemerkung, daß sich die Nürnberger den Luginsland erbauten, um dem Burggrafen, mit dem sie meist auf gespanntem Fuße standen, immer in seine Burg hineinsehen und ihn kontrollieren zu können, legt die Vermutung nahe, daß die alte Burggrafenburg an Stelle der Kaiserstallung lag. Diese Vermutung ist durch Mummenhoffs Forschungen hinfällig geworden. Nach diesen lag die burggräfliche Feste, die den ältesten Teil der Burg bildete, nicht hier, sondern vielmehr südlich vom fünfeckigen Turm, der heute mit der Kaiserstallung und dem Luginsland eine so wirkungsvolle Baugruppe bildet, ursprünglich aber wahrscheinlich ein Teil der Burggrafenburg war, zu der außerdem die Ottmars- oder Walpurgiskapelle und die sogenannte Amtmannswohnung gehörten. Von

jener hat sich aus der romanischen Zeit nur noch der die Apsis enthaltende Turm erhalten, während die Kapelle, die bei der Zerstörung der burggräflichen Feste i. J. 1420 mit zugrunde gegangen war, kurz darauf wieder aufgebaut worden ist. Da die Burg nicht wieder aufgeführt wurde, so entstand zwischen dem fünfeckigen Turm und der Amtmannswohnung jener von einem Hohlweg durchschnittene freie Platz, der gegen den hier tief abfallenden breiten Graben durch eine Brüstung abgeschlossen ist. Auf ihr werden die Hufspuren gezeigt, welche die Sage mit dem kühnen Sprunge des vielbesungenen Raubritters Eppelein

Abb. 7. Blick auf die Kaiserburg vom fünfeckigen Turm aus. (S. 11.)
Vorn die Amtmannswohnung.
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

oder richtiger Eckelein von Gailingen in Zusammenhang gebracht hat, der den Nürnbergern, „die keinen hängen, sie hätten ihn denn", ein Schnippchen schlug. Die Amtmannswohnung (Abb. 7), die allem Anschein nach eine Schöpfung des 15. Jahrhunderts ist, hat ganz das Aussehen eines wehrhaften Hauses. Die unregelmäßigen Quader, die anmutige Ausbildung des Daches mit dem in Fachwerk ausgeführten Erker, den Holzgalerien und hölzernen Verschlägen sowie das daranstoßende Rundbogentor, das den Zugang bildet zu dem auf die große Freiung führenden, von zinnengekrönten Mauern eingeschlossenen Aufgang, machen diesen Bau zu einem besonders anziehenden Teil der Nürnberger Burg.

Sehr malerisch ist auch seine Rückseite im sogenannten Schwedenhofe mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden rundlichen Vorbau. Dieser Bau hütete den Zugang zur eigentlichen Kaiserburg, die von der burggräflichen Vorburg vollständig getrennt war. Es wird angenommen, daß anfangs nur jene burggräfliche Feste hier bestand, in welcher an des Kaisers Statt der Burggraf residierte, aber je häufiger und lieber die Kaiser nach Nürnberg kamen, um Hof zu halten und im Reichstag die Fürsten um sich zu versammeln, um so stärker machte sich das Bedürfnis nach einer besonderen Behausung geltend, die der Macht und dem Ansehen des Kaisers entsprach, und in der er ungestört schalten und walten und eine größere Hofhaltung führen konnte. So entstand die Kaiserburg, die ein besonderer Kastellan verwaltete. Es bestanden also hier zwei Burgen: die Kaiserburg und die dieser als schirmende Vorhut dienende burggräfliche Feste. Als Burggrafen erscheinen seit dem Jahre 1191 die Grafen von Hohenzollern. Sie spielen in der Geschichte von Nürnberg eine hervorragende Rolle. Ihre Rechtsansprüche kollidierten in vielen Fällen mit denen der Stadt, die als freie Reichsstadt nur den Kaiser über sich anerkannte, und die auch schon früh von diesem einen vom Burggrafen unabhängigen Schultheißen als Oberhaupt erhielt. Selbst der Umstand, daß nach der erwähnten Zerstörung ihrer Burg im Jahre 1420 die Burggrafen ihre Besitztümer auf der Burg an die Stadt verkauften, schützte diese nicht vor deren Anfeindungen. Zu Markgrafen von Brandenburg ernannt, hatten die Hohenzollern an der Nürnberger Burg kein Interesse mehr und sahen sich des-

Abb. 8. Der Sinwell- oder Vestnerturm. (S. 13.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

halb auch nicht veranlaßt, ihre zerstörte Feste wieder aufzubauen, aber auf eine Reihe von Hoheitsrechten wollten sie doch nicht verzichten, und so kam es in der Folgezeit zwischen ihnen und der Stadt zu heftigen Fehden und Kriegen, welche die Nürnberger nötigten, zur Befestigung ihrer Stadt starke Vorkehrungen zu treffen. Die markgräflichen Kriege haben Nürnberg zu der wehrhaften Stadt gemacht, als welche sie mit ihren gewaltigen Stadtmauerresten jedermann überrascht.

Wann die älteste Kaiserburg gebaut ist, und wie sie geartet war, wissen wir nicht. Sie mußte gegen Ende des 12. Jahrhunderts dem Neubau weichen, den am westlichen Ende des Felsplateaus Kaiser Friedrich Barbarossa erbaute. Aber auch diese Burg ist nicht mehr die alte. Bis auf einige Reste haben die nachfolgenden Zeiten ihren ursprünglichen Charakter vollständig verwischt. Eine von der Amtmannswohnung ausgehende, zinnengekrönte und mit einem überdeckten Wehrgang versehene hohe Mauer schließt ihren Bezirk gegen den der burggräflichen Burg ab. Ihrem Laufe folgend gelangt man zu der einst den Verbrechern eine Freistatt gewährenden Freiung, über deren steinerne Brüstung hinweg der überraschte Blick auf das malerische Gewirre der Häuser und die vielgestaltigen Türme der Kirchen und Stadtmauern fällt. Eine rundbogige Toröffnung vermittelt hier den Zugang zu dem Vorhofe der kaiserlichen Burg. Zwei Türme flankieren den Eingang, die am Rande des Burgfelsens aufsteigende Hasenburg, ein starker vierseitiger Turm, durch dessen aus späterer Zeit stammendes Tor, das Himmelstor genannt, man von der Stadt her unmittelbar zur Kaiserburg gelangt, und der die ganze Burganlage beherrschende, alles überragende Vestnerturm, der seiner zylindrischen Form halber in alter Zeit als Sinwellturm bezeichnet wurde (Abb. 8). Nur der untere Teil dieses aus einer Felsenerhöhung kühn und trotzig aufwachsenden Turmes, der sich am wundersamsten ausnimmt, wenn er in das rötliche Licht der untergehenden Sonne getaucht ist, ist alt. Das kräftig ausladende Gesims und das polygone Zeltdach mit seinem spitzhelmigen Aufsatz sind eine von Georg Unger, dem Schöpfer der Nürnberger Rundtürme, stammende Zutat aus dem Jahre 1561. Sie rufen die Ähnlichkeit mit den aus dieser Zeit stammenden Rundtürmen der Stadtmauer hervor, welche der ursprünglich mit einem hohen Spitzhelm und vier seitlichen Erkern versehene Sinwellturm nicht hatte. So hat überhaupt die Renaissance hier manches verändert. Ihr gehört die malerische Häusergruppe zur Rechten an, darunter das Häuschen, das sich über dem Schloßbrunnen erhebt. Als tiefer Brunnen bekannt, gehört er zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Aus dem Felsen herausgearbeitet und bis zu einer Tiefe von 96 Metern hinabreichend, stellt er in der Tat eine bedeutende technische Leistung dar, die wahrscheinlich in die früheste Zeit der Burg zurückgeht. Eine Schöpfung der Renaissance ist auch das steinerne Tor, welches den Vorhof, in den zur Linken die Burgkapelle mit dem Margareten- oder Heidenturm hineinragt, gegen den eigentlichen Burghof abschließt (1562). Die alte Kaiserburg ist vollständig verändert. Noch erkennen wir zwar den Palas mit seinen beiden übereinanderliegenden großen Sälen, noch können wir uns von der daranstoßenden und die

Westseite des Burghofes einnehmenden Kemenate mit ihren vielen Kammern, Zimmern, Gängen und Sälen eine allgemeine Vorstellung machen, aber von der ursprünglichen architektonischen Ausstattung ist, einige unbedeutende Reste an der Südseite ausgenommen, keine Spur mehr zu finden. Von der Linde, welche die Kaiserin Kunigunde zur Erinnerung an die glückliche Errettung ihres Gemahls hier gepflanzt, und die dann Ende des 15. Jahrhunderts Kaiser

Abb. 9. Doppelkapelle der Burg unterer Teil (Margaretenkapelle). (S. 16.)
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Gewölbedurchbruchs.
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Friedrich III. erneuert haben soll, ist nur noch der efeuumwachsene Stumpf zu sehen. Leider haben im Hof und in den Gemächern der Kaiserburg nicht nur die Gotik und die Renaissance, sondern auch das 19. Jahrhundert umgestaltend gewirkt, und zwar das letztere zu einer Zeit, die von romantischer Stimmung getragen, zwar den besten Willen hatte, im Geiste des Mittelalters zu schaffen, aber unfähig war, solches stilgerecht durchzuführen. So wurde i. J. 1833 die unschöne Torhalle und, mit teilweiser Benutzung einer vorher in der Nordwestecke angeordneten Treppe aus dem Jahre 1560, die sich an der Hofwand des

Palas hinaufziehende Freitreppe mit Altane angelegt, so erhielten um die Mitte des Jahrhunderts die Säle und Zimmer ihre pseudogotische Ausstattung, und wurde i. J. 1866 an die Westseite der Kemenate in romanisierenden Formen das offene Treppenhaus mit der darübergelagerten Altane gebaut. Nur in einem der oberen Gemächer stoßen wir auf einen Rest der mittelalterlichen Ausstattung, eine bemalte Holzbalkendecke aus dem Ende des 14. Jahrhunderts

Abb. 10. Doppelkapelle der Burg oberer Teil (Kaiserkapelle). (S. 16.)
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Bodendurchbruchs.
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

mit einem sich fast über die ganze Fläche erstreckenden gelben Reichsadler auf schwarzem Felde. Auch der Renaissance dankt die Burg eine wohlerhaltene Deckenmalerei. Sie befindet sich in dem daranstoßenden Gemache. Der Verherrlichung Karls V. dienend, weist sie in ihren vierundzwanzig Felderflächen die Wappen seiner Länder und schön komponierte Ornamentfüllungen auf, in denen der kaiserliche Wahlspruch „Plus ultra" wiederkehrt. Von Hans Springinklee und anderen „guten Malern" herrührend, zeigt diese i. J. 1520 gemalte

schöne Decke viele Anklänge an die Ornamentationsweise Dürers. Der Renaissance gehören auch die in stattlicher Zahl auf der Burg erhaltenen grün und farbig glasierten Kachelöfen an, auf die wir später zurückzukommen haben. In neuerer Zeit haben die Decke, Wände und Fenster des großen Rittersaales eine neue malerische Ausstattung empfangen und wurden die Vorhalle des oberen Stockwerkes und die daranstoßende Galerie neu dekoriert. Außer dem reichen heraldischen Deckenschmuck und den ornamentalen Malereien in den Fensterleibungen sind in dem Saal die vierzehn Glasscheiben mit Abbildungen bayerischer Burgen und Schlösser und die Glasmalerei mit den Darstellungen der die Linde pflanzenden Kaiserin Kunigunde und der Teufelswette namhaft zu machen.

Sind wir auf unserem Gange durch den Hof, den Palas und die Kemenate in die späteren Zeiten hineingeführt, so werden wir mit einem Ruck in die Zeit der Erbauung der Kaiserburg zurückversetzt, sobald wir die an den Palas anstoßende, gegen 1180 vollendete Doppelkapelle betreten, die, dem Wandel der Zeiten trotzend, außen und innen das Gepräge der romanischen Kunst zeigt. Vom Heidenturm mit seinen Rundbogenfriesen und seinem verwitterten Bildwerk war schon die Rede. Wie der Sinwellturm so hatte auch er ursprünglich einen Spitzhelm mit erkerartigen Ausbauten, während er heute nur eine niedrige Kappe zeigt, von deren Fahnenstangenpaar an großen nationalen Festtagen die bayerische und die Zollernfahne herabwehen. Sieben Stufen führen an der Nordseite durch ein großes Rundbogentor in den der heil. Margarete geweihten unteren Teil der Doppelkapelle (Abb. 9) hinab, einen quadratischen Raum, den vier stämmige Säulen in neun quadratische Travées zerlegen, deren mittleres durchbrochen ist, so daß man in die darüberliegende hochgewölbte Kaiserkapelle hinaufschauen kann, während in die übrigen von glatten Gurten getragene Kreuzgewölbe eingespannt sind. Im Westen liegt eine kleine Nebenhalle, im Osten die im Heidenturme liegende quadratische Apsis. Die Ornamentation der ionisierenden Basen und der mit kämpferartigen hohen Deckplatten versehenen Kapitäle über den vier stämmigen glatten Rundsäulen gemahnt mit ihrem Blattwerk, den Adlern und den Löwenköpfen an St. Jakob in Regensburg und zeigt den romanischen Stil in seiner vollen Ausbildung. Der Raum macht mit seinen gedrungenen Verhältnissen ganz den Eindruck einer Krypta und diente auch zweifellos als Gruftkapelle, während die für den Privatgebrauch des Kaisers bestimmte obere Kapelle (Abb. 10), die von den beiden Sälen des Palas zugänglich ist, gottesdienstlichen Zwecken geweiht war. Die Anlage ist die gleiche und ebenso der Charakter des Ornaments, aber während die Unterkapelle einen schweren, düsteren Eindruck macht, steigen hier die vier Säulen in zierlicher Schlankheit empor und tragen das hoch zu Häupten schwebende Gewölbe, dessen Gurte an den Wänden von reichverzierten Konsolen gestützt werden. Auffallend ist das Material der Säulen, ein nach Tirol oder Oberitalien weisender gelblich weißer Marmor, auffallend auch der Umstand, daß während drei Säulen monolith und ganz glatt sind, die vierte aus zwei Trommeln besteht und in der Mitte einen Schaftring zeigt. Da man für diese architektonische Dissonanz keine künstlerische Begründung fand und sich auch

die auffallende Verwendung von Marmor nicht zu erklären wußte, so half man sich, indem man die auf dem erwähnten Glasfenster dargestellte, anmutige Sage erfand, der Teufel habe die Säulen auf Grund einer Wette aus Italien herbeigebracht, und weil es ihm nicht gelungen sei, dies in kürzerer Zeit fertig-

Abb. 11. Doppelkapelle der Burg oberer Teil (Kaiserkapelle), Aufgang zur Empore. (S. 17 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

zubringen, als der redegewandte Pater Cyrillus brauchte, um eine Messe zu lesen, aus Zorn und Wut die letzte Säule mit solcher Gewalt zu Boden geschleudert, daß sie zerbarst. Der Kopf des Paters wird über dem Eingang der Apsis gezeigt. Der westlichen Halle der Gruftkapelle entspricht die hier von ganz kurzen, stämmigen Säulen getragene, niedrige Durchgangshalle (Abb. 11). Masken und verschnürtes Bandwerk bilden den originellen Schmuck der großen Kapitäle,

von anmutiger Wirkung ist der Rosettenkranz auf der Abfasung der Arkadenbogen, ein ähnlicher Schmuck war wohl als Umrahmung des Choreinganges beabsichtigt, wo man nur die Bohrlöcher der angefangenen Steinmetzarbeit sieht. Von der Vorhalle führt eine kleine Treppe zu einer sich gegen die Kapelle in zwei Rundbogen öffnenden Empore, zu der man auch von dem oberen Palassaal aus gelangt. Von ihr wurde im Jahre 1520 an der Fensterseite gegen die Stadt ein quadratisches Stück als kaiserliches Oratorium abgetrennt und mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, dessen Kappen und Lünetten der junge Springinklee mit italienisierenden Ornamenten und Darstellungen aus der Kindheit Christi versah, die vor einiger Zeit wieder aufgedeckt und aufgefrischt worden sind. Die Altäre und Bildwerke der Kapelle gehören durchweg der Gotik und der Renaissance an. Die Gemälde sind Teile einer Sammlung deutscher, niederländischer und italienischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts, deren Hauptstock sich im unteren Palassaal befindet.

Auf dem gegen die einst sumpfigen Niederungen der Pegnitz allmählich abfallenden Gelände an der Südseite der Burg entwickelte sich, in ihren Straßenzügen wesentlich durch die Lage der Burg bestimmt, im Laufe des 11. Jahrhunderts die Stadt. Eine Befestigung, die wahrscheinlich aus einem Wall mit hölzernen Pallisaden und einem Graben bestand, umgab sie, so daß sie, als i. J. 1105 Kaiser Heinrich IV. vor seinem aufrührerischen Sohne in ihr Schutz suchte, zwei Monate eine Belagerung auszuhalten imstande war. Aber sie sollte uneinnehmbar werden, und so wurde aus der einfachen Befestigung ein steinerner Mauergürtel, der i. J. 1127 Kaiser Lothar nötigte, nach zweimonatlicher Belagerung unverrichteter Sache wieder abzuziehen. Drei Jahre später mußte die Stadt, die durch Erbschaft auf die staufischen Herzöge Konrad und Friedrich übergegangen war, freilich dem Kaiser die Tore öffnen und wurde, weil dieser seinen Schwiegervater, den Bayernherzog Heinrich den Stolzen, mit ihr belehnte, eine bayerische Stadt, als dann aber i. J. 1138 Konrad von Schwaben den kaiserlichen Thron bestieg, erlangte sie ihre Reichsunmittelbarkeit wieder, die ihr verblieb, bis sie i. J. 1806 dem bayerischen Staate einverleibt wurde.

Wie die Stadt im 11. und 12. Jahrhundert geartet war, und in welcher Gestalt und Größe sie in das 14. Jahrhundert trat, läßt sich heute nur annähernd bestimmen. Für ihre Ausdehnung nach Osten bietet die Angabe, daß das 1140 gegründete Ägidienkloster außerhalb der Stadtmauer lag, einen Anhalt. Den südlichsten Punkt bildete wahrscheinlich das in der Nordostecke des heutigen Spitalplatzes gelegene Moler- oder Mahlertor. Die sumpfige Beschaffenheit des Terrains machte es unmöglich, sich bis an das Ufer der Pegnitz auszudehnen, sondern nötigte, von hier aus dem Mauerzuge eine nordwestliche Richtung zu geben. Erst später gelang es, den Boden am Flußufer als Bauterrain zu verwerten. Sehr ansprechend ist die Vermutung Mummenhoffs, daß das turmartige Haus zum Büttnertanz an der Südseite des Obstmarktes der ältesten Befestigung angehörte. Die westliche Grenze der Mauer wird vielleicht durch den eingebauten hohen Turm in der Lammsgasse Nr. 6 bezeichnet, den eine spätere Zeit mit den großen Fensteröffnungen versah, und der neuerdings leider voll-

ständig aufgefrischt worden ist. Wie der gelegentlich des Neubaus eines Postgebäudes eingelegte, hohe Turm in der Tetzelgasse mit der Befestigung zusammenhing, läßt sich nicht sagen. Vielleicht gehörte er einem befestigten Hause nach Art der Regensburger Turmhäuser an und wäre dann ein romanischer Vorgänger des Nassauer Hauses gewesen. Turmartigen Charakter haben auch einige Häuser an der Westseite des Hauptmarktes.

2. Die kirchlichen Bauten und die Befestigungswerke des 13. Jahrhunderts.

Zwei Mächte haben auf Nürnbergs kraftvolle Entwicklung und schnelles Wachstum einen entscheidenden Einfluß gehabt: das Kaisertum und die Kirche, die beiden Großmächte des Mittelalters. Beide haben in der Stadt unverwischbare Spuren ihres Wirkens und Waltens zurückgelassen. Dazu kommt aber noch ein Drittes, und dadurch unterscheidet sich Nürnberg von den anderen Städten, deren Denkmäler gleichfalls die Erinnerung an die mittelalterliche Kaiserherrlichkeit und den allesüberstrahlenden Glanz der mittelalterlichen Kirche wachrufen: das ist das Walten eines starken und freien, seiner Kraft bewußten, stolzen Bürgertums. Die Stadt,

Wo Dürers Kraft gewaltet
Und Sachs gesungen hat,

ruft in unserer Phantasie unwillkürlich die Erscheinung markiger und tatkräftiger Mannesgestalten von dem Schlage jenes Ratsherrn Hieronymus Holzschuher wach, dessen kernige Züge Dürers prächtiges Bildnis uns bewahrt hat. Solche Männer haben hier gelebt, Männer von echtem Schrot und Korn, das spüren wir beim Anblick des alten Nürnberg.

Jene beiden Mächte haben zwar der Physiognomie der Stadt viele wichtige Züge verliehen, ihren Charakter aber dankt sie dem Bürgertum. Nicht weil die Kaiser hier geherrscht haben und die Kirche ihre Macht hier ausgebreitet hat, nicht als weltlicher und geistlicher Herrschersitz ist diese Stadt groß und bedeutend geworden, sondern weil sie sich aus eigener Kraft durch die Tüchtigkeit und Ehrenfestigkeit ihrer Bürger zu einem großen Gemeinwesen entwickelt hat, weil sie durch weithinreichende Handelsbeziehungen und den in allen Landen gerühmten Gewerbefleiß ihrer Bewohner zu ansehnlichem Reichtum gelangt und mit ihren festen Mauern eine wehrhafte Stadt war, auf die man sich im Kriege verlassen konnte, zumal auch weil ihre geographische Lage eine besonders günstige war, wurde Nürnberg von den Kaisern ausgezeichnet und geehrt, und hat hier die Kirche ein so reiches Leben entfaltet. In keiner Stadt spürt man so unmittelbar den gesunden Hauch eines freien und kraftvollen Bürgersinnes. Ihre Kirchen sind nicht monumental wie die rheinischen Dome und Münster, sondern mehr malerischen Charakters. Sie haben einen gemütlich bürgerlichen Anstrich, und

den hat auch die Burg, in welcher die Kaiser nicht als strenge Machthaber aus und ein gingen, sondern als freundliche, stets willkommene Gäste der Stadt. Nürnberg war im wahren Sinne des Wortes eine freie Reichsstadt, frei von weltlichem und kirchlichem Zwange konnte sie sich „aus der Fülle der ihr inne-

Abb. 12. Die St. Eucharius-Kapelle an der Ägidienkirche. (S. 21.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

wohnenden Kraft" entwickeln, denn wie keine besaß sie die Liebe der deutschen Kaiser, die allein ihre Herren waren und die, sich freuend an ihrer kraftvollen Entwicklung, sie durch Verleihung von Privilegien und Freiheiten wesentlich gefördert haben.

Früh schon begann die Kirche in Nürnberg ihre segensreiche Wirksamkeit. Möglich, daß die Legende, die im 8. Jahrhundert den heil. Bonifazius hier als

Missionar erscheinen und bald darauf den heil. Sebald seine viel Volk anziehenden Wundertaten verrichten läßt, einen historischen Kern enthält. Von der am Fuße des Burgberges erbauten, zur Pfarrei des benachbarten Poppenreuth gehörenden St. Peterskapelle, welche die Sage als eine Gründung des heil. Bonifazius und als Grabstätte des heil. Sebald bezeichnet, ist keine Spur mehr vorhanden. Die Kirche, die sich heute über dem kunstreich geschmückten Grabe dieses Heiligen erhebt, gehört in ihren ältesten Teilen der Mitte des 13. Jahrhunderts an. An Stelle des hohen gotischen Ostchores befand sich bis zum Jahre 1361 der alte romanische Chor mit teilweise verwendetem Querhause. Eine im November 1899 vorgenommene Ausgrabung führte zur Aufdeckung der mit drei halbkreisförmigen Nischen abgeschlossenen Krypta, zu der vier Treppen hinabführten. Nach einer Notiz des 1080 verstorbenen Chronisten Lambert von Hersfeld soll seit 1070 der Kult des heil. Sebald wesentlich an Bedeutung zugenommen und über das ganze Frankenland verbreitet gewesen sein. Da konnte auf die Dauer das kleine St. Peterskirchlein nicht genügen. So wenig wie von dieser und den ältesten Teilen von St. Sebald hat sich auch von jener Kapelle zum heil. Grabe erhalten, welche einst an Stelle der dem heil. Laurentius geweihten zweiten Hauptkirche der Stadt am jenseitigen Ufer der Pegnitz stand. Schon 1162 war diese zur Fürther Pfarrei gehörende Kapelle diesem Heiligen geweiht. Wie sie damals beschaffen war, läßt sich nicht sagen. In ihrer Nähe lag die als Gründung der Kaiserin Kunigunde geltende und nach ihr benannte Kunigundenkapelle, die 1703 abgebrochen worden ist. Eine alte Abbildung läßt noch deutlich ihren romanischen Charakter erkennen.

Ebenso sind wir für die i. J. 1696 mit ihrem Kloster abgebrannte, gleichfalls aus romanischer Zeit stammende, aber in den Tagen der Gotik verbreiterte und verlängerte St. Ägidienkirche oder Schottenkirche auf ältere Abbildungen angewiesen. Die Sage weiß zu berichten, daß an ihrer Stelle eine dem heil. Martin geweihte Kapelle stand, die Karl der Große, den sie auch sonst noch mit Nürnberg in Verbindung bringt, erbaut habe. Davon weiß die Geschichte nichts. Späteren Chronisten danken wir die Angabe, daß Kaiser Konrad III. i. J. 1140 das Kloster von St. Ägidien erbauen und mit Schottenmönchen besetzen ließ. Nur drei Kapellen und die gotische Choranlage, die bei dem Wiederaufbau der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts Verwendung fand, aber eine dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprechende Ausstattung erhielt, haben sich erhalten. Von jenen gehören die Wolfgangs- und Tetzelkapelle den gotischen Erweiterungsbauten an, während die dem heil. Encharius geweihte dritte Kapelle romanisch ist (Abb. 12). Zwei in der Längsachse stehende, kräftige Säulen teilen den mit sechs Kreuzrippengewölben überdeckten Raum in zwei Schiffe, an deren Wänden je vier vorgestellte Dreiviertelsäulen als Gewölbeträger erscheinen, während an den Schmalseiten hohe Kragsteine als Auflager der Gewölbegurte dienen. Die seitlichen Schildwände, in welche spitzbogige Fenster einschneiden, sind oben verdünnt und an den Fensterkanten durch eingestellte Säulchen mit Würfelkapitälen belebt. Die an die Bamberger Bauhütte gemahnende Gliederung und Ornamentation der Säulen mit ihren hohen ioni-

sierenden Eckknollenbasen und den mit ausnehmend hoher Deckplatte versehenen Kapitälen, deren Blatt- und Bandwerk einen arabesken Charakter haben, sowie die Rundbogenwölbung des nördlichen Schiffes lassen auf eine Entstehung in der Zeit der Klostergründung schließen, aber die zielbewußte Verwendung der wulstartigen Kreuzrippen und der spitzbogige Anstieg der Gewölbe im südlichen

Abb. 13. Blick in den westlichen Chor der Sebalduskirche.
(Nach der Wiederherstellung.) (S. 22.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Schiff verweisen die Vollendung des Baues in den Beginn des 13. Jahrhunderts. Er gehört noch nicht dem Übergangsstil an, aber steht schon hart an der Grenze jener Kunstperiode, in der sich die Umwandlung der romanischen in die gotische Bauweise vollzog. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür bietet der erwähnte vom Bamberger Dom und Kloster Ebrach abhängige westliche Teil der Sebalduskirche, dessen Erbauung in die Mitte des 13. Jahrhunderts fällt (Abb. 13). 1273 fand

die Weihung des von zwei Türmen eingeschlossenen westlichen Chores der sogen. Löffelholzkapelle statt. Der baukünstlerische Charakter der Kirche läßt eher an die erste als an die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts denken. Abgesehen von der Umwandlung dreier Rundbogenfenster der polygonen Apsis in Spitzbogenfenster und dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfolgten gotischen Abschluß der oberen Turmpartien ist der Chor von der späteren Zeit ziemlich unberührt geblieben, während das Langhaus sich schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts eine im Jahre 1309 begonnene Verbreiterung seiner Seitenschiffe in den Formen der ausgebildeten Gotik gefallen lassen mußte. Ihre ursprüngliche Breite, die der Hälfte der jetzigen entsprach, ist im Innern noch deutlich an den Spuren der abgebrochenen Gewölbe zu erkennen. Sie waren wie die des Mittelschiffes und des Chores spitzbogig. Überhaupt herrscht hier, abgesehen von den Fensteröffnungen, der Spitzbogen vor. Ihn weisen nicht nur die mit kräftigen Wulsten versehenen, rippenartigen Diagonalgurte auf, sondern auch die Quergurte und die mit Wulsten besetzten Arkadenbogen, ja auch die eine anmutige Gliederung der Obermauer bewirkenden, den Übergang am deutlichsten markierenden Triforiengalerien zeigen ihn in reizvollster Anwendung. Den Übergang kennzeichnen auch die als Gurt- und Rippenträger dienenden, durch Schaftringe unterbrochenen schlanken Wandsäulen, die teils vom Boden ansteigen, teils auf Kragsteinen ruhen (Abb. 14), von denen einige wie im Bamberger Dom die merkwürdige Form von Hörnern zeigen. Bezeichnend sind die kleeblattartigen Bogenausschnitte der die fünfseitige Apsis belebenden Blendarkaden. Die Säulenbasen sind teils mit, teils ohne Eckblatt gebildet und zeigen zum Teil schon eine die Auflösung verratende Überquellung des Pfühles. Ebenso haben die Kapitäle verschiedenartigen Charakter (Abb. 15). Neben den starren Blättern und dem Bandwerk romanischen Gepräges finden wir hier das den Kunstfrühling ankündende französische Knospenkapitäl. Die Erhöhung des Chores um fünf Stufen läßt erkennen, daß sich unter ihm eine hochgewölbte Krypta befindet. Sie ist dem heiligen Petrus geweiht. Eine Merkwürdigkeit ist das zur Aufstellung des Sängerchores dienende, über der Chorwölbung angeordnete, mit einer runden Altane in den Kirchenraum hinaustretende Engelschörlein, dessen Wände belebt sind mit vorgestellten Säulen, Blendarkaden und über diesen auf Kragsteinen stehenden Säulchen, die als Träger der Schildbögen dienen. Das Ganze macht besonders nach der meisterhaften Wiederherstellung des Baues und seiner farbigen Ausschmückung einen reichen, überaus prächtigen Eindruck.

Die Sebalduskirche gehörte zur Diözese Bamberg, die an ihrer Erbauung das größte Interesse nahm und zugunsten des Baues verschiedene Ablässe anordnete. So erklären sich leicht verschiedene Anklänge an den Bamberger Dom, wie sie die Durchbildung der Apsiswölbung, die Ausgestaltung der Blendarkaden, das Vorhandensein der Arkadenbogenwulste und die Charakterisierung verschiedener ornamentaler Einzelheiten zeigen. Dennoch weicht St. Sebald vom Bamberger Dom ab und ruft einen anderen Eindruck hervor. Einmal zeigt es schwerere und ernstere Formen als Bamberg und gemahnt so mehr an die ältere Weise, das andere Mal weist es Formen auf, die schon von einer stärkeren Be-

einflussung der Gotik zeugen, als es bei dem ein Menschenalter früher abgeschlossenen Bamberger Dom der Fall ist. Deutlicher als Bamberg läßt St. Sebald das Ringen des Neuen mit dem Alten erkennen.

Im Jahre 1273 wurde auch der mit dem westlichen Chor von St. Sebald verwandte, gleichfalls polygon abschließende Chor der kleinen St. Klarakirche geweiht. Sie gehörte damals zu dem schon 1240 urkundlich erwähnten, außerhalb der Stadt gelegenen Anwesen des Maria Magdalenenordens, der im Jahre 1278 dem Klaraorden einverleibt wurde. Die auf hornförmigen Kragsteinen sitzenden Wandsäulen und die abwechslungsreiche Ornamentation der Kapitäle lassen die Verwandtschaft mit St. Sebald ohne weiteres erkennen. Der malerische Reiz des durch die Schönheit seiner Verhältnisse anziehenden, in gotischer Zeit umgebauten, schlichten und anspruchslosen Kirchleins wird durch die heutige Umgebung stark beeinträchtigt. — Zu den älteren Kirchen der Stadt gehörte auch die im Jahre 1209 von Kaiser Otto IV. den Deutschordensrittern verliehene St. Jakobskirche. Von ihr hat sich nichts erhalten. Die heutige Kirche von St. Jakob ist ein gegen Ende des 13. Jahrhunderts begonnener und laut Inschrift erst im Jahre 1500 abgeschlossener Bau, dessen durch eine frühere Restaurierung verdorbene Front neuerdings in glücklicher Weise wiederhergestellt worden ist. Wie bei den übrigen Kirchen, so wird auch hier das schnelle Anwachsen der Stadt fortwährende Vergrößerungen nötig gemacht haben. Neben den Deutschherren, deren der heiligen Elisabeth geweihtes Kirchlein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgetragen worden ist, um dem Kuppelbau der Deutschhauskirche Platz zu machen, während an Stelle des bis 1632 mit der Jakobskirche durch einen hölzernen Gang verbundenen, groß und schön angelegten Ordenshauses in unserem Jahrhundert der trostlose Bau der Infanteriekaserne getreten ist, ließen sich, durch das Ansehen und den Reichtum der Stadt gelockt, zum Teil auch auf direkte Veranlassung und mit Unterstützung einzelner begüterter Bürger im Laufe des 13. Jahrhunderts verschiedene Mönchsorden in Nürnberg nieder. Bis dahin hatte Nürnberg nur das Schottenkloster. Die Schotten gehörten zum Orden der Benediktiner, der seit seiner Gründung um die Pflege von Kunst und Wissenschaft bemüht, gleich dem Orden der Zisterzienser einen der großen Masse des Volkes fernstehenden aristokratischen Charakter hatte. So hatte auch das

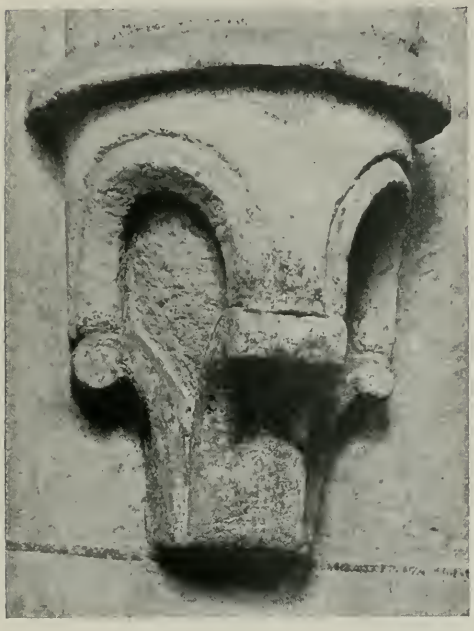


Abb. 14. Kragstein aus dem westlichen Teil der Sebalduskirche. (S. 23.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Schottenkloster ein aristokratisches Gepräge. Nun kamen, dem bürgerlichen Geiste der Stadt entsprechend, die mitten im Volke lebenden und durch gewaltige Predigten die Massen entzündenden Bettelmönche: die Franziskaner, Augustiner, Dominikaner und Karmeliter, die treffend als „die Repräsentanten des Bürgertums unter den Mönchsorden" bezeichnet worden sind. Es war kein Zufall, sondern entsprach ganz dem volkstümlichen Charakter der Stadt, daß Nürnberg eine der ersten deutschen Städte war, in denen diese seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts aufblühende Kongregation sich niederließ.

Schon 1218, nach anderer Angabe erst 1225, sollen die Augustiner nach Nürnberg gekommen sein und in der Nähe des heutigen Neutors außerhalb der Stadt ein Kloster gebaut haben, als aber dieses kurz darauf abbrannte, zogen sie sich in die Stadt hinein und erbauten im Jahre 1265 in der Nähe der Sebalduskirche auf dem Platze, auf dem sich heute das in den Jahren 1872—1877 von Solger erbaute Justizgebäude erhebt, ein neues Kloster. Das mit einem zweistöckigen Chörlein versehene Hauptgebäude, das unten den Kapitelsaal und oben das Dormitorium enthielt, und bis zum Jahre 1872 seine Stelle hier behauptet hatte, wurde in diesem Jahre den Bauten des Germanischen Nationalmuseums einverleibt. Die schöne Kirche, ein Werk der Spätgotik, von dem noch zu reden sein wird, ist schon 1816 eingelegt worden.

Den Augustinern folgten zwei Jahre später die Barfüßer oder Franziskaner und siedelten sich am linken Ufer der Pegnitz an, da wo heute die nach ihnen früher als Barfüßerbrücke bezeichnete Museumsbrücke den Fluß überschreitet. An Stelle ihrer weitausgedehnten Klosteranlagen liegen heute die Gebäude der Gesellschaft Museum und der Bayerischen Diskonto- und Wechselbank, von denen das letztere noch den gotischen Chor und barocke Einzelheiten aus dem Langhaus der Klosterkirche enthält, die nach einem Brande im Jahre 1671 durch den Baumeister Johann Trost wieder aufgebaut worden ist. — Ganz verschwunden ist die im Jahre 1271 geweihte Kirche der um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Nürnberg erschienenen Dominikaner- oder Predigermönche. Sie wurde im Jahre 1807 abgetragen. Die am Fuße des Burgberges gelegenen Klosterräume, die seit dem Jahre 1538 die Schätze der städtischen Bibliothek und seit 1872 auch des Archivs enthalten, sind stehen geblieben. Spärliche Reste von Wandmalereien, an deren Ausführung der aus Speier eingewanderte Hans Traut und der als tüchtiger Bildnismaler geltende Hans Beuerlein beteiligt waren, erinnern an die ursprüngliche Ausstattung. 1817 wurde die im Jahre 1340 vollendete Salvatorkirche eingelegt. Sie gehörte zum Orden der 1255 eingewanderten Karmelitermönche. Ihre Klostergebäude haben vor etwa drei Jahrzehnten einem größeren Kaufhause weichen müssen. — Im Laufe des 13. Jahrhunderts entwickelte sich aus einer Gemeinschaft krankenpflegender Frauen der St. Katharinenorden, der im Jahre 1295 sein im Osten der Stadt an der Pegnitz gelegenes Klostergebäude mit Kirche erhielt. Diese, ein in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts ausgeführter, dreischiffiger Bau mit ansehnlichem Chor und einem den westlichen Abschluß bildenden, unvollendet gebliebenen Querhaus, hat sich erhalten. Nach der Einführung der Reformation ihrem eigentlichen Zweck entzogen, hat sie seit 1620 den Meistersingern bei be-

sonderen Anlässen zur Abhaltung ihrer Singschulen gedient. In dem Garten des Katharinenklosters wurden in den Jahren 1896 und 1900 von Theodor von Kramer die stattlichen Gebäude der Bayerischen Landesgewerbeanstalt errichtet. Auch dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg eine größere Klosteranlage: die Kartause. Von ihr sei später die Rede. Zunächst gilt es, das Bild zu vervollständigen, welches die Stadt im 13. Jahrhundert bot, und zu zeigen, in welcher Gestalt sie in das 14. Jahrhundert trat.

Dank ihrem durch besondere kaiserliche Privilegien bedeutend geförderten

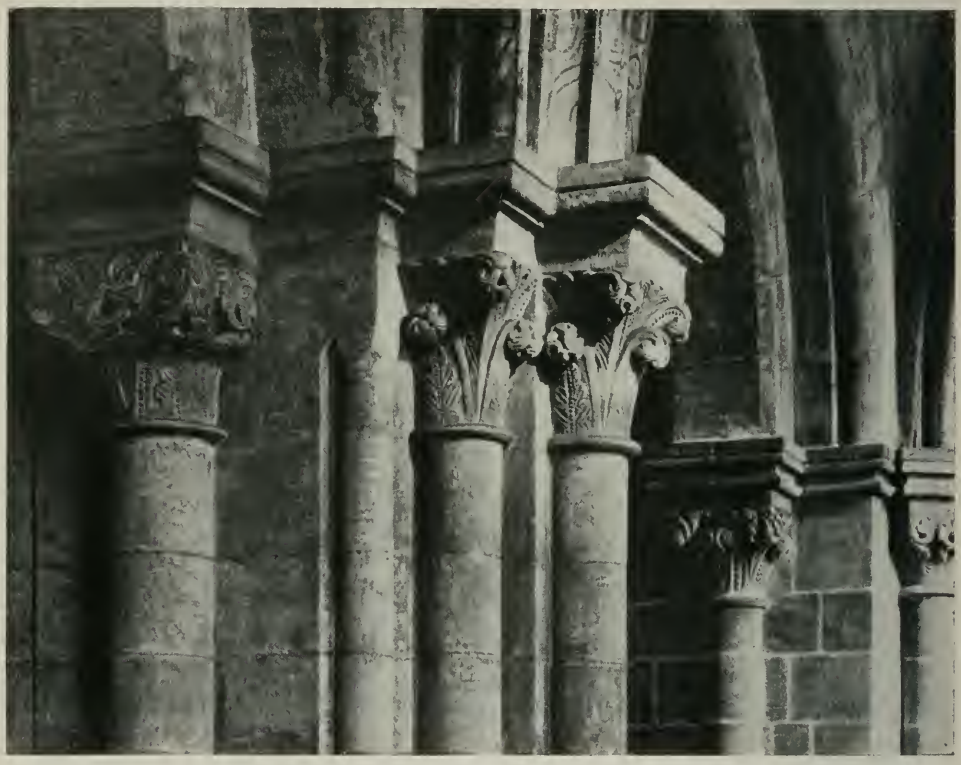


Abb. 13. Kapitäle aus dem westlichen Teil der Sebalduskirche. (S. 23.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Handel war die Stadt schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einem so großen Gemeinwesen angewachsen, daß man sich in der Mitte des Jahrhunderts genötigt sah, einen neuen Mauerring zu schaffen, der die Pegnitz weit überspringend, sich in großem Bogen um den alten Gürtel herumzog. Von ihm hat sich glücklicherweise so viel erhalten, daß wir noch heute dem Mauerzuge fast ohne Unterbrechung zu folgen vermögen. Der Gang ist lohnend, weil wir dabei auf eine Reihe malerischer Bilder stoßen.

Die für die damalige Zeit bedeutende Befestigungsanlage bestand aus einer starken Quadermauer mit hölzernen Wehrgängen, hohen Türmen, davorgelagertem Zwinger und einem mit gemauerten Wänden abfallenden Graben.

Die Mauer selbst ist freilich bis auf wenige Reste verschwunden, aber ihre wichtigsten Türme stehen noch, und wenn auch meist zugeschüttet und überbaut, so läßt sich doch an vielen Stellen der Stadtgraben noch deutlich verfolgen, am besten an der Ostseite südlich von dem aus dem 15. Jahrhundert stammenden, aber 1508 in den Formen der Spätgotik ausgestalteten und in seinem oberen Teil erst im Jahre 1561 ausgebauten Lauferschlagturm. Die gute Erhaltung dieser Grabenstrecke erklärt sich daraus, daß sie im Jahre 1485 den Armbrustschützen als Schießgraben eingeräumt worden war. Sonst wäre es ihr wohl so ergangen, wie dem sich vom Lauferschlagturm gegen die Burg hinziehenden Graben, den man im Jahre 1488 ausfüllte, um Platz zu gewinnen zu den die sieben Zeilen genannten, sieben querlaufenden Häuserreihen für die aus Schwaben eingewanderten Barchentweber. Auch das in unmittelbarer Nähe jenes Turmes kurz darauf erbaute Laudauerbrüderkloster machte es nötig, hier den Graben auszufüllen, obgleich man erst im Jahre 1484 über diesen Teil eine steinerne Brücke geführt hatte. Der mustergültige Stadtplan, den zum Ärger des um die Sicherheit der Stadt bangenden Rates im Jahre 1608 der städtische Kanzleischreiber Hieronymus Braun mit Angabe eines jeden einzelnen Hauses gezeichnet hat, lehrt, daß die am Ende des Schießgrabens nach Westen umbiegende Mauer sich nicht am Flußrande, sondern in einiger Entfernung von diesem hinzog, um dann an der Stelle der heutigen Synagoge nach Süden abzubiegen. Noch ragt aus der Pegnitz der Brückenpfeiler heraus, auf dem die beiden Bogen ruhten, mit denen hier die Mauer den Fluß überschritt, noch steht am Ufer der einst den Brückenkopf bildende, gedrungene Turm, und steigt an der anderen Uferseite der durch Gabelung des Flusses gebildeten und als Schütt bezeichneten Insel der hohe Mauerturm empor, von dem aus mit drei Schwibbogen die Mauer über den südlichen Pegnitzarm geführt wurde. Ihm entsprach auf dem südlichen Ufer ein um 1812 eingelegter, ebenso hoher Turm. Diese beiden Türme wurden später als Schuldtürme benutzt, und wir erfahren, daß im Jahre 1478 am Fuße des mit der Jahreszahl 1325 versehenen nördlichen Turmes ein eiserner Käfig angebracht wurde, von dem aus die wegen ihrer Schulden in Gefangenschaft gesetzten Männer die Vorübergehenden anbetteln durften. In der gleichen Weise wird der andere Turm ausgestattet gewesen sein. Die Bezeichnung Männer- und Weibereisen, die sie führten, spricht dafür. Die den Schwibbogen begleitende, 1485 vom Baumeister Jakob Grimm erbaute, im vorigen Jahrhundert jedoch durch eine neue ersetzte, steinerne Brücke führt noch heute den Namen Schuldbrücke. Die nördlich davon gelegene Henbrücke ist heute durch einen häßlichen eisernen Steg ersetzt.

Der fast halbkreisförmige Bogen, in dem sich vom Weibereisen bis zu dem im Westen gelegenen Weißen Turm die Mauer um die Stadt zog, ist noch deutlich erkennbar. In einzelnen Strecken hat sich hier der nach und nach eingeschüttete und überbaute Stadtgraben erhalten. Der zunächstliegende Teil hat als Reitbahn und Schießgraben gedient. Die aus der Grabentiefe aufragenden Gebäude, von denen ein hoher Giebelbau die Jahreszahl 1519 trägt, sind Teile des schon 1449 hier genannten Marstalles. Die Einschüttung der südlich davon gelegenen

Partien geschah erst, als hier in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Theater und die Handelsschule entstanden. Dann setzt sich der Graben unterirdisch fort als ein von 26 viereckigen Pfeilern getragener, 128 Meter langer Raum, Herrenkeller genannt, der sich bis an das Ende der 1498—1502 als Kornhaus erbauten Mauthalle erstreckt. Um Platz zu gewinnen, wurde das hier gelegene alte Frauentor eingelegt. Die Fortsetzung des Grabens wird bezeichnet durch eine Reihe in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbauter, später zugleich als Zeughäuser benutzter Kornhäuser. Streckenweise kommt hier

Abb. 16. Der Henkersteg mit Wasserturm und Weinstadel. (S. 29.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

auch der vom Färberbrücklein überschrittene alte Graben wieder zum Vorschein und weist uns den Weg zu dem im Jahre 1434 mit kräftigen Strebepfeilern gestützten, mit Backsteinmauerwerk hochgeführten Weißen Turm, der an den Seitenwänden des rundbogigen Durchgangs die an St. Sebald erinnernden Blendarkaden zeigt, welche die frühe Entstehung dieses Turmes im 13. Jahrhundert verraten. Ein wichtiger Rest ist hier das dem Turm malerisch vorgelagerte Zugangstor mit seinen beiden niedrigen Flankierungstürmen. — Die Kurve, in der sich das langgezogene Weizenbräugebäude hinzieht, das im Jahre 1672 seine kräftige architektonische Ausgestaltung erhalten hat, sowie das wie dieses über dem alten Stadtgraben errichtete, im Jahre 1491 als Kornhaus

erbaute Unschlitthaus bezeichnen den Weg, den die Befestigung vom Weißen Turm bis an die Pegnitz nahm, die hier mit Hilfe von vier Schwibbogen überschritten wurde. Ein auf einem Inselchen aufgebauter kleiner Rundturm mit quadratischem Dächlein unterbrach sie. Nur er und das nördliche Bogenpaar mit dem darüber gelagerten häuslich eingerichteten Wehrgang, in dem einst der Henker seine Behausung hatte, steht noch, an die Stelle des südlichen Paares war schon Ende des 15. Jahrhunderts ein überdeckter hölzerner Steg getreten, der Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts durch einen eisernen ersetzt worden ist, dessen prosaisch nüchternes Aussehen zu seinem romantischen

Abb. 17. Der Tiergärtnertorturm mit der Burg. (S. 30.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Namen „Henkersteg" wenig passen will (Abb. 16). Er führt auf den mit Urväter Hausrat angefüllten Trödelmarkt, der für den mit gespannten Erwartungen und Kaufgelüsten nach Nürnberg kommenden Altertumsfreund immer noch eine ergiebige Fundgrube ist. Die beiden Mauerbogen aber stoßen auf einen quadratischen, mit niederer Kappe bedeckten massiven Turm, der als Wasserturm bezeichnet wird. Wie der kleine Rundturm, so hat auch er durch das Alter eine auffallend dunkle Färbung erhalten. Mit seinen kräftigen Bossenquadern und den kleinen vergitterten Fenstern macht er einen überaus ernsten Eindruck und ist als Bild düsteren Schweigens und finsterer Verschlossenheit so recht dazu angetan, die unheimliche Gestalt des Henkers und seiner Knechte vor uns erscheinen zu lassen, ja eine ganze Reihe grausiger Vorstellungen in uns zu wecken.

Wenn irgendwo, so spürt man hier die Macht, die ein altes Gemäuer über unsere Phantasie gewinnen kann. Zu einem überraschend schönen Bilde, das seinen höchsten Reiz bekommt, wenn dichter Schnee die Dächer deckt, verbinden sich diese Partien mit dem benachbarten in Fachwerk ausgeführten Giebelbau, den Türmen von St. Sebald und dem im Hintergrunde aufragenden sonnenbeglänzten Sinwellturm der Burg. Das mit einer zweistöckigen hölzernen Altane und einem Fachwerkgiebel gegen den Fluß gerichtete Nachbargebäude, von dem sich nach dem Turm hin, auf gerader Balkenbrücke ein kleiner Flügelbau hinüberschwingt, ist ein 1446 bis 1448 erbautes Krankenhaus, das später, in ein Weinlager umgewandelt, den Namen Weinstadel erhielt. Vom Wasserturm aus zog sich wahrscheinlich die bis auf den erwähnten Turm in der Lammsgasse Nr. 6 heute spurlos verschwundene Befestigung in gerader, fast nordwärts gerichteter Linie bis an das Tiergärtnertor hin, um dann von hier aus östlich gegen die Burg hin abzubiegen. Wie der Lauferschlagturm und der Weiße Turm, so hatte auch der gleichzeitig entstandene Tiergärtnertorturm (Abb. 17), dessen Name darauf schließen läßt, daß sich in der Nähe der burggräfliche Tiergarten befand, ein Durchgangstor. Dieses war, wie man noch heute erkennen kann, spitzbogig. Als bei den großen Veränderungen, denen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Burgbefestigung unterworfen wurde, der große, tunnelartige Durchgang entstand, wurde das Türlein, das den gesteigerten Verkehrsansprüchen längst nicht mehr entsprach, zugemauert. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts (1516) war der obere Teil des Turmes vollständig neu ausgebaut und mit den, treffliche Auslugspunkte bietenden, reizvollen Erkerchen versehen worden. Wie der Lauferschlagturm erhielt er ein achteckiges Spitzdach, in das von den Ecken her ansteigende Zwickel anmutig hineinschneiden. Der Turm ist der schönste unter den quadratischen Mauertürmen der Stadt, am schönsten von der Grabenseite her gesehen, wo er sich mit den Mauern und Türmen der benachbarten Burg zu einer großen Gesamtwirkung verbindet. Er ist auch durch besondere Schmuckstücke ausgezeichnet. Ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes, steinernes Wappenmedaillon mit der den alten Ratssiegeln entsprechenden frühen Form des Jungfrauenadlers ziert die Südseite, ein im Jahre 1454 sorgfältig in Kupfer getriebener Wappendreiverein (der doppelköpfige Adler, der Jungfrauenadler und der Nürnberger geteilte Adlerschild) die gegen den Graben gerichtete Nordseite.

Der von der Zeit glücklich unberührt gebliebene Weinstadel neben dem Henkersteg ist ein bezeichnendes Beispiel jener einfachen und leichten Bauweise, in der wir uns bis in das 16. Jahrhundert hinein die Mehrzahl der Nürnberger Häuser ausgeführt denken müssen. Nur eine kleine Zahl dieser Häuser und diese, wie der Weinstadel alle aus dem 15. Jahrhundert, hat sich erhalten. Wie es im Innern der Stadt aussah, als im 14. Jahrhundert der von uns umgangene Mauerring geschlossen war, läßt sich nicht sagen. Die Züge der zum Teil breit und geräumig angelegten und an vielen Stellen marktartig verbreiterten Gassen sind zwar die alten geblieben und anzunehmen ist, daß schon damals die den alten Straßen Nürnbergs ein so lauschiges Aussehen verleihende Sitte herrschte, die

Häuser nicht glatt aneinanderzureihen, sondern das eine vor das andere treten zu lassen, so daß jedes einzelne als besonderes Individuum für sich die Straße beherrscht. So ergab sich der malerisch gebrochene Lauf der Straßen, der einer der vielen künstlerischen Vorzüge ist, welche die alten deutschen Städte vor den Städten der Neuzeit mit ihren schnurgerade gezogenen Straßen besitzen. Von den Gebäuden jener frühen Jahrhunderte haben außer den gekennzeichneten Resten der kirchlichen Baukunst und der Burg alle den Forderungen der nachfolgenden Zeiten weichen müssen.

Abb. 18. Der Hauptmarkt. (S. 36.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

5. Die Baukunst im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Das 13. und 14. Jahrhundert, die Blütezeit des durch Reichtum, Unternehmungslust und Kriegstüchtigkeit ausgezeichneten deutschen Bürgertums, haben aus dem kleinen Nürnberg eine mittelalterliche Großstadt ersten Ranges gemacht, deren Handel die Welt beherrschte, deren Kunst- und Handwerkserzeugnisse anfingen, in allen Landen begehrte Dinge zu werden, und deren ganzes Leben jenen glänzenden und heiteren Anstrich hatte, durch den bis dahin das immer mehr von seiner idealen Höhe herabsteigende Rittertum ausgezeichnet war. Die fortwährenden Plackereien, denen die Nürnberger Kaufleute durch den auf seinen armseligen Burgen hausenden Adel ausgesetzt waren, zeigen,

mit welchem Neide dieser auf die Stadt und seine wohlhabenden Bürger blickte, deren behäbiger Wohlstand am besten durch den Ausspruch des Humanisten Aeneas Sylvius gekennzeichnet ist: „Die Könige von Schottland würden wünschen, so gut zu wohnen wie die mittleren Bürger Nürnbergs."

Trotz des Anschlusses der Stadt an den 1254 gegründeten rheinischen Städtebund, trotz ihrer Verbindung mit anderen Städten und anderer dem Schutze ihrer Handelsinteressen dienenden Bündnisse wäre es ihr wohl kaum gelungen, dem Andrängen aller ihrer Feinde so siegreich zu widerstehen, zumal seitdem im 15. Jahrhundert als die grimmigsten die mächtigen Markgrafen von Brandenburg erschienen, die, auf ihre alten Burggrafenrechte pochend, unausgesetzt darnach trachteten, die Stadt unter ihre Botmäßigkeit zu bekommen, wenn sie sich nicht in so hohem Maße der Liebe, des Vertrauens und der tatkräftigen Unterstützung des Kaisers erfreut hätte. An die innigen Beziehungen, in denen gerade im 14. Jahrhundert Nürnberg zu den Kaisern stand, erinnert eine Reihe bemerkenswerter Wahrzeichen, vor allem zwei die östliche Wand des großen Rathaussaales schmückende, um das Jahr 1340 entstandene Reliefdarstellungen, deren eine den von zwei schwebenden Engeln gekrönten Kaiser Ludwig den Bayern vor Augen führt, der, die Füße auf zwei ruhende Löwen gestellt, auf einem von Adlern flankierten Throne sitzt, während die andere eine sich von ihrem Sessel erhebende Frauengestalt zeigt, die von einem Mädchen, welches im Begriff ist niederzuknien, ein großes Schwert, einen Gürtel, ein Paar Handschuhe und einen Stab entgegennimmt. Das erste ist die freie Nachbildung des Siegels, mit dem der Kaiser sein der Stadt im Jahre 1332 verliehenes Handelsprivilegium versah. Dieses Privileg war für die Festigung der Beziehungen zu den niederländischen Städten von großer Wichtigkeit. An diese erinnert auch das andere Relief, das die symbolische Handlung andeutet, durch welche die Stadt Nürnberg alljährlich dem Fortbestand ihrer Handelsbeziehungen zu den brabantischen Städten Ausdruck zu verleihen pflegte. Nach alter Überlieferung soll die Brabantia die Züge der Margarete von Holland, der Gemahlin des Kaisers haben. Die neuerdings wieder polychromierten Reliefdarstellungen sind zwar ungelenk und steif, zeigen aber dabei doch jene urwüchsige Auffassung und Behandlungsweise, wie sie der Nürnberger Plastik überhaupt eigen ist. Für die genaue Datierung dieser, alle Merkmale der frühgotischen Plastik zeigenden Bildwerke war das Jahr maßgebend, in dem der im Jahre 1332 begonnene Rathausbau seinen Abschluß fand. Bis dahin hatte sich der Rat mit den Tuchmachern in ein an der Westseite des heutigen Hauptmarktes gelegenes Gebäude geteilt, über dessen künstlerische Beschaffenheit die Angaben fehlen. Nun, wo die Verhältnisse in der Stadt einen großstädtischen Charakter bekommen hatten und der aus den reichsten und edelsten Geschlechtern gebildete Rat sich seiner Macht und Würde bewußt war, konnte jener Bau nicht mehr genügen, sondern galt es, ein Gebäude zu gewinnen, das nicht nur den praktischen Forderungen entsprach, sondern auch einen dem Ansehen der Stadt entsprechenden monumentalen und repräsentativen Charakter hatte. So entstand in den Jahren 1332 bis 1340 am Fuße des Burgberges, südlich vom Kloster der Dominikaner, das Rathaus mit

seinem langen von Osten nach Westen gerichteten Saal und einer Reihe kleinerer Amtsräume, darunter die Rats- und die Losungsstube. Das Erdgeschoß nahmen, wie es noch heute in diesem Teil des Rathauses der Fall ist, Läden und Räume vornehmlich der Tuchscherer und später der Buchhändler ein. Im Kellergeschoß wurden die mit einer Folterkammer verbundenen Lochgefängnisse eingerichtet, in deren schauerliches Dunkel man noch heute durch vergitterte Bodenöffnungen im kleinen Rathaushofe hinunterschauen kann. Hier unten mündet auch der große unterirdische Gang, der das Rathaus und die Burg verbindet und an der Sohle des Burgberges im sogenannten Schneppergraben seinen Anfang hat. Nicht aus der Urzeit stammend, sondern erst im Jahre 1543 angelegt, diente er wie auch die anderen vielfach verzweigten, unterirdischen Gänge der Stadt vornehmlich Wasserleitungszwecken. Von dem künstlerischen Charakter des alten gotischen Rathauses gibt uns die vorzüglich restaurierte östliche Front (Abb. 19) und die von zehn einfachen Spitzbogenfenstern durchbrochene Südseite des Saalbaues eine deutliche Vorstellung. Alte Zeichnungen haben uns das Bild der westlichen Fassade bewahrt. Beide Fronten sind durch hohe Treppengiebel gekennzeichnet, die mit stark vortretenden Lisenen belebt sind, welche die spitzbogig durchbrochenen Giebelstufen fialenartig überragen. Ihre kugeligen Bekrönungen und das östliche Glockentürmchen sind spätere Zutaten. Während sich der Saal gegen Westen in drei Spitzbogenfenstern und einer darüberliegenden Fensterrose öffnete, zeigt die Ostseite zwischen zwei Fenstern ein einfaches Chörlein und darüber ein in fünf Schmalfenster geteiltes breites Rundbogenfenster. Wappen und Wappenmedaillons zierten die Westseite; ein schönes Wappenmedaillon mit dem markig gezeichneten und flott gemeißelten einköpfigen Adler (vergl. die Abbildung auf dem Titelblatt) weist auf der rechten Seite ihres Erdgeschosses die Ostseite auf, dicht über dem in schräger Richtung auf das vortretende Nebengebäude stoßenden horizontalen Stützbalken, den der Volksmund als den Galgen bezeichnet, an dem für seinen Verrat der Losunger Niklas Muffel gehenkt wurde. Die Ausführung des Giebels geschah in Ziegelrohbau, der auch sonst bei derartigen Giebeln in Anwendung kam. Ähnliche Backsteingiebel zeigen das vor wenigen Jahren besonders glücklich wiederhergestellte Lorenzer Schulhaus, das mit barocken Zutaten versehene Haus Winklerstraße 3, die Mohrenapotheke Königstraße 32, das wie dieses Haus auch aus dem 15. Jahrhundert stammende, sonst in Hausstein ausgeführte Haus Ebnersgasse 8 u. a. m. Einen in unseren Tagen verputzten Lisenengiebel des 14. Jahrhunderts weist das Haus Adlerstraße 14 auf. Eine ausgedehnte Verwendung hat der Ziegelrohbau in Nürnberg nicht gefunden; der in der nächsten Nähe der Stadt gebrochene gute, rötlich schimmernde Sandstein legte es nahe, diesen zu verwenden. Das Innere des mit einer gewölbten Holzdecke versehenen Rathaussaales (Abb. 20), dessen jetzige Ausstattung im wesentlichen dem 16. Jahrhundert angehört, wurde bald nach der Vollendung des Baues mit Gemälden versehen, die aus der Geschichte entlehnte Beispiele strenger Gerechtigkeitspflege darstellten, ein seit jenen Tagen bei der malerischen Ausstattung der Rathaussäle beliebtes Motiv. Auch die Ratsstube wurde mit Malereien geschmückt, und aus

dem Jahre 1423 erfahren wir, daß ein Meister Berthold mit seinen Söhnen und Gesellen die Fassaden bemalte. Erhalten hat sich von allem leider nichts. Schwache Spuren von Malereien waren vor mehreren Jahrzehnten noch an der Ostfassade

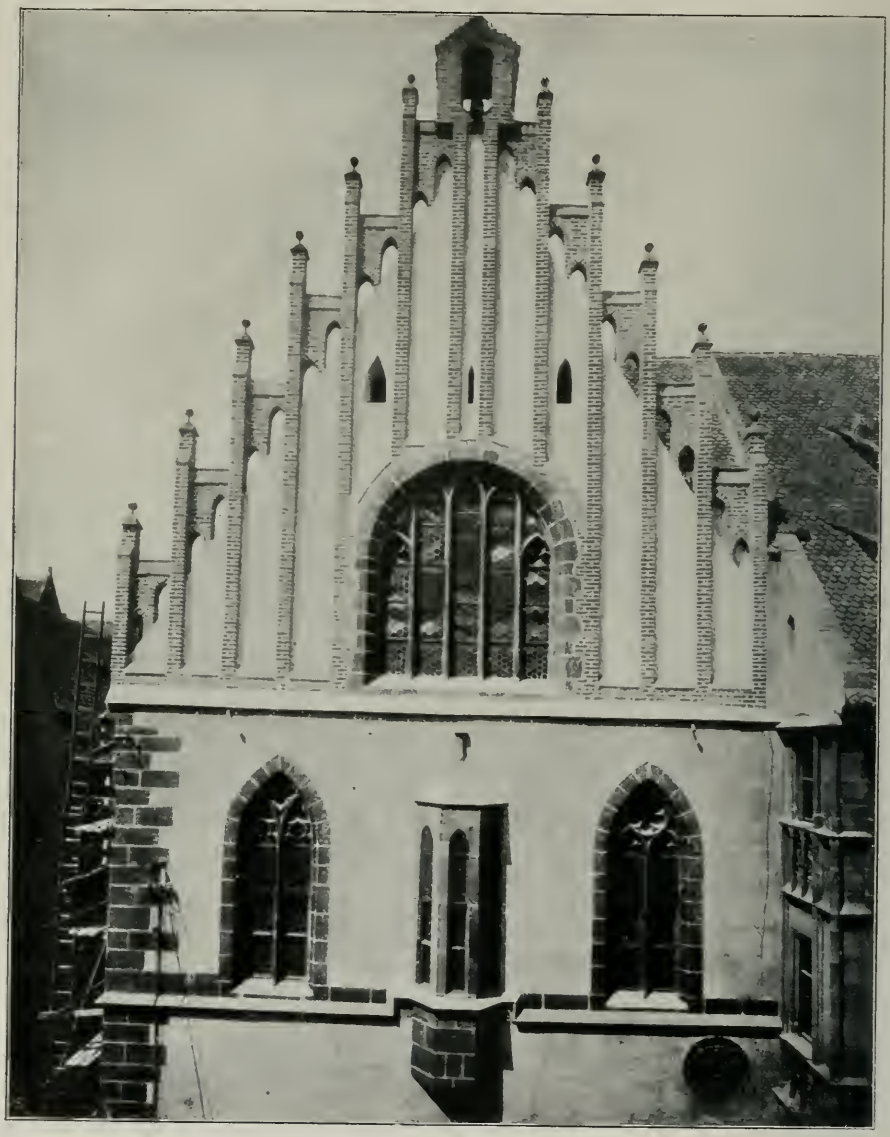


Abb. 19. Der Ostgiebel des alten Rathausbaues. (S. 33.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

zu sehen. — Auch sonst war für eine reiche farbige Ausstattung des Saales Sorge getragen. Bunte Fahnen, Banner, reich bemalte Wappenschilder und Kannen, bei festlichen Anlässen auch kostbare Teppiche, schmückten die Wände. Nicht nur den großen amtlichen Handlungen diente der Saal, sondern auch zu frohen

Festen öffnete er seine Pforten. Hier brachte der Rat dem Kaiser seine Huldigungen dar, hier fanden sich zu Spiel und Tanz die ehrbaren Geschlechter ein, und manche glückliche Geschlechterbraut hat er bei festlichem Gelage gesehen. Seine Größe hat es sogar erlaubt, daß sich in seinen Wänden die ritterliche Jugend zu mutigem Kampfspiel zusammenfand und ein regelrechtes Scharfrennen hielt. Auch politische Versammlungen, Reichs- und Fürstentage haben hier stattgefunden, und ebenso weiß er von kaiserlichen Hofgerichten zu erzählen. Es sei auch gleich an das Friedensmahl erinnert, das nach dem Abschluß des

Abb. 20. Der große Rathaussaal. (S. 34.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Westfälischen Friedens hier am 25. September des Jahres 1649 den Gesandten gegeben wurde. So wird ein ganzes Stück Vergangenheit bei seinem Anblick lebendig.

Wie erwähnt, sind die Straßen Nürnbergs vielfach marktartig verbreitert, so daß wir eine ganze Reihe von Märkten und Plätzen zählen, aber noch fehlte der Stadt, als der Rathausbau vollendet war, ein den Verkehrsverhältnissen entsprechender Hauptmarkt. Zwar hatten sich die Nürnberger im Jahre 1313 vom Bischof Wulfing von Bamberg das Recht erwirkt, die südlich von der heutigen Frauenkirche gelegene Moritzkapelle von hier auf den Sebalder Friedhof

zu übertragen, und damit den Platz gewonnen, den später das malerische Tuchhaus einnahm, und wo seit Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts das als Telegraphenamt erbaute charakterlose Gebäude steht. Aber damit war nicht viel gewonnen, und so wandte sich die Stadt im Jahre 1349 an Kaiser Karl IV. mit der Bitte, zu gestatten, daß man das südlich vom Rathaus gelegene und sich von da in nordöstlicher Richtung hinziehende, also durch eine besonders günstige Lage ausgezeichnete Judenviertel einlege. Im Hinblick darauf, „daß in der Stadt kein großer Platz sei, wo die Leute ohne Gedränge kaufen und verkaufen mögen", erteilte der Kaiser dazu die Genehmigung; nur wurde zur Bedingung gemacht, „daß man aus der Judenschule soll machen eine Kirche zu St. Marien Ehre und die legen auf dem großen Platz an eine solche Statt, da es den Bürgern am besten dünket". Alle Juden, soweit sie nicht ein Opfer des Fanatismus der irregeleiteten Volksmenge wurden, mußten die Stadt verlassen, freilich um drei Jahre darauf auf besonderen Befehl des Kaisers wieder Einlaß zu bekommen. (Abb. 18.)

Schon das Jahr vor der Judenvertreibung war für die Stadt ein bewegtes gewesen. Schroff standen die Geschlechter und die Handwerker einander gegenüber. Diese beanspruchten teil zu haben an der Verwaltung der Stadt, die bis dahin ausschließlich in den Händen jener lag. Das Entgegenkommen, das der Rat Karl IV. zeigte, der von der Gegenpartei des allgemein beliebten Kaisers Ludwig des Bayern aufgestellt und nach dessen Tode zum Kaiser ausgerufen wurde, gab am 4. Juni 1348 das Signal zu offenem Aufruhr. Man erklärte sich für die bayerische Partei, verjagte den Rat und führte ein Regiment der Zünfte ein. Aber schon im Oktober des folgenden Jahres wurde mit Hilfe des Kaisers, der sich mit der bayerischen Partei ausgesöhnt hatte, der alte Geschlechterrat wieder eingesetzt. Den Wünschen der Handwerker wurde später insoweit Rechnung getragen, als ihrer acht im Rate zugelassen wurden. Die Zünfte wurden ein für allemal aufgelöst und das ganze Handwerksleben durch eine vom Rate eingesetzte Behörde, das Rugsamt, geregelt. So bezeichnet die Mitte des 14. Jahrhunderts für Nürnberg den Anfang einer neuen Ära. Der Aufstand hatte wie ein reinigendes Gewitter gewirkt. Befreit von der Schwüle, welche die Unzufriedenheit im Volke erzeugt hatte, erfreute sich die Stadt wieder des heitersten Sonnenscheins. Ein neues Leben war in ihr erwacht. So ward in ihren Mauern alles neu. Ein jugendfrischer, lebensfroher Geist durchweht alle künstlerischen Schöpfungen dieser Zeit.

Von ihm zeugt das schmucke Kirchlein, das in den Jahren 1355—1361 an Stelle der abgebrochenen Synagoge entstand, die reiche Fassade gegen den fast quadratischen großen Hauptmarkt gerichtet, während der einfache Chor in den gleichfalls damals entstandenen Obstmarkt hineinragt. Die durch Zierlichkeit ihrer Verhältnisse ausgezeichnete, zuweilen Mariensaal genannte Frauenkirche (Abb. 21) ist ein fast quadratischer, durch vier kräftige Rundsäulen in neun Gewölbejoche geteilter Hallenbau mit länglichem einschiffigem Chor und einer reich mit Bildwerk ausgestatteten, vielleicht erst 1411 hinzugefügten quadratischen Vorhalle, über welcher die chorartig aus der Giebelwand vortretende fünfseitige

St. Michaelskapelle erscheint. Mit einer Altane war der Bau schon gleich versehen worden, denn von einer solchen herab wies Kaiser Karl IV. dem Volke die Reichskleinodien und Heiligtümer, die er im Jahre 1361, also dem Vollendungsjahr der Kirche zur Feier der in diesem Jahre auf der Nürnberger Burg erfolgten Geburt seines Sohnes Wenzel hatte von Prag nach Nürnberg bringen lassen. Er selbst hatte bei diesem Anlaß das kaiserliche Ornat angelegt, und

Abb. 21. Die Frauenkirche. (S. 36 ff.)

in den Händen hielt er das vermeintliche Schwert Karls des Großen. Der obere Abschluß der St. Michaelskapelle ist, wie durch Christian Geyer nachgewiesen worden ist, eine freilich bei der Wiederherstellung der Kirche durch Essenwein in den Jahren 1879—81 vollständig erneuerte Arbeit Adam Krafts aus den letzten Jahren seines Lebens. Die unorganisch über den Spitzbogenfenstern angeordneten ausgezackten Rundbogen lassen diesen oberen Teil deutlich als spätere Zutat erkennen. Von reicher dekorativer Wirkung ist der durch fünf

Säulenarkaden horizontal geteilte, mit schlanken Fialen besetzte Giebel, dessen vor seiner Mitte ansteigendes Glockentürmchen plötzlich und unvermittelt abbricht und mit einer Zwiebelhaube bedeckt ist. Eine Besonderheit dieses Kirchleins ist das in der Höhe des St. Michaelschörleins angebrachte, in Verbindung mit der Uhr stehende sogenannte „Männleinlaufen", das schon früher vorhanden gewesen war, aber seine jetzige Gestalt in der Zeit von 1506 bis 1509 durch den kunstreichen Schlossermeister Jorg Heuß, der das Uhrwerk schuf, und den tüchtigen Kupferschmied Sebastian Lindenast, der die Figuren in Kupfer trieb, empfangen hat. Sie stellen Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten sowie Herolde und Posaunenbläser dar. Täglich beim Schlage der Mittagsstunde kommen die Kurfürsten aus ihrem Gehäuse heraus und umschreiten feierlich und gravitätisch den Kaiser, während die Bläser ihre Tuben an den Mund setzen. So sorgte man dafür, die Erinnerung daran festzuhalten, daß Karl IV. im Jahre 1356 von Nürnberg das Gesetz der goldenen Bulle ausgehen ließ, das unter anderem die für Nürnberg wichtige Bestimmung enthält, daß jeder deutsche Kaiser seinen ersten Reichstag in Nürnberg abzuhalten habe. Daran gemahnt auch eine Malerei Friedrich Wanderers an dem „Zum goldenen Schild" genannten Hause Schildgasse 23.

Wie die mit ihrer malerischen Front den Marktplatz beherrschende Frauenkirche, so ruft auch die einige Jahre ältere Spitalkirche zum heiligen Geist, die in den Jahren 1331—1341 der reiche Nürnberger Bürger Konrad Groß in Verbindung mit einem Spital erbaute, die Erinnerung an die alte deutsche Kaiserherrlichkeit wach; denn hier waren bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts die oben erwähnten Reichskleinodien und Heiligtümer untergebracht, die auf die Bitten des Rates durch Kaiser Sigismund der Stadt für ewige Zeiten im Jahre 1424 zur Aufbewahrung übergeben worden waren. In festlichem Zuge hatte man sie am 22. März jenes Jahres in die Stadt eingebracht. Die Heiligtümer wurden bis zum Jahre 1523 alljährlich von einem auf der Westseite des Marktes aufgeschlagenen Gerüste aus dem Volke gezeigt. Eine Wandererſche Fassadenmalerei schmückt seit etwa dreißig Jahren das Haus, in dem sie in der Nacht vor ihrer Vorzeigung verwahrt wurden, und für welches Dürer seine heute im Germanischen Museum bewahrten Bildnisse Karls des Großen und Kaiser Sigismunds geschaffen hat. Die Reichsinsignien, welche in einem vom Chorgewölbe der Kirche herabhängenden silbernen Schrein verwahrt waren, wurden bei den Krönungen mit großem Aufwande und Gepränge durch Nürnberger Abgesandte zur Krönungsstätte gebracht. Der heute hier hängende Schrein ist eine Kopie, während sich das Original im Germanischen Museum befindet.

Die im Jahre 1527 vergrößerte dreischiffige Spitalkirche, die das Grabmal ihres 1356 verstorbenen Stifters enthält, und in der neuerdings umfangreiche mittelalterliche Wandmalereien aufgedeckt worden sind, darunter ein großer Christophorus und eine Apostelfolge, ist in ihrem Innern in den Jahren 1662 und 1663 durch den Italiener Carlo Brentano mit schwerfälligen barocken Stuckornamenten ausgestattet worden, während das Äußere den gotischen Charakter

bewahrt hat. Als Nachhall der romanischen Bauweise tritt hier die über der Chorwölbung außen erscheinende Zwerggalerie auf, nur daß an die Stelle der Rundbogen kleine Spitzbogenöffnungen getreten sind. Der auf zwei Schwibbogen über dem Fluß ruhende Teil des Spitals ist eine 1488 begonnene und 1527 vollendete, als „Sutte" bezeichnete Erweiterung der Anlage. Noch sei

Abb. 22. Die Moritzkapelle mit dem Bratwurstglöcklein. (S. 40.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

bemerkt, daß der Gründer des Spitals, Konrad Groß, sich der besonderen Gunst Kaiser Ludwigs des Bayern zu erfreuen hatte, der überhaupt den Nürnbergern besonders zugetan war und gerne bei ihnen Einkehr hielt.

Ein einfacher Bau ist auch die, wie schon erwähnt wurde, im Jahre 1313 von dem Hauptmarkt auf den Sebalder Friedhof übertragene einschiffige Moritzkapelle, die, in Ziegelrohbau ausgeführt, bei der vor einigen Jahren von dem Kirchenbaumeister Josef Schmitz vorgenommenen glücklichen Wiederherstellung

von dem sie entstellenden Verputz und anderen Zutaten befreit worden ist, mit denen sie zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts versehen worden war (Abb. 22). Von einer wirklichen Übertragung kann natürlich keine Rede sein. Nur den Namen wird diese Kapelle mit dem im Judenviertel gelegenen älteren Kirchlein dieses Heiligen gemein haben. Schon früh scheint die an der Nordseite dieser Kapelle gelegene Wirtschaft, weltbekannt unter dem Namen Bratwurstglöcklein, bestanden zu haben. Nach Mummenhoff ist schon im Jahre 1344 von den „Köchen am Kirchhof" die Rede. 1519 wird sie als Garküche genannt Der heutige Bau mit seinem barocken Halbgiebel, mit dem das durch seine niedrigen und engen Räume auffallende, originell ausgestattete Bratwurstglöcklein, das sich rühmen kann, die größte Berühmtheit der Stadt zu sein, an die Nordseite der Moritzkapelle stößt, stammt aus dem Jahre 1655.

Im Jahre 1345 wurde die Ägidienkirche um die nach ihrem Stifter benannte mit 70 Totenschilden der Stifterfamilie ausgestattete Tetzelkapelle bereichert. Ein schmuckloser Bau ist die erwähnte Katharinenkirche, und einfache Kirchenbauten des 14. Jahrhunderts sind die im Jahre 1360 erbaute St. Marthakirche und die wie diese zu einem Pilgrimhospital gehörende, aus demselben Jahre stammende Kirche zum heiligen Kreuz. Bemerkenswert sind in der heiligen Kreuzkirche die an den Chorwänden hängenden, mit plastischem und gemaltem Wappenschmuck gezierten wappenschildförmigen und kreisrunden Totenschilde, wie deren schöne Exemplare insbesondere auch die Lorenzkirche, die Sebaldskirche und der Chor der Jakobskirche aufweisen. — Auch die im weiteren Umkreis der Stadt gelegenen, mit Siechkobeln, d. i. Krankenhäusern für Aussätzige verbundenen Kirchen von St. Johannis, St. Peter, St. Jobst und St. Leonhard sind solche einfache, anspruchslose Schöpfungen des 14. Jahrhunderts. Um die durch den Architekten Johann Will stilgerecht wiederhergestellte St. Johanniskirche wurde seit 1518 der durch seine wertvollen Bronzeepitaphien ausgezeichnete große Friedhof angelegt, nachdem hier schon seit dem 14. Jahrhundert bei Epidemien Beerdigungen stattgefunden hatten. Ebenso einfach ist die in ihren wesentlichen Teilen dem 14. Jahrhundert angehörende, mit einem an der Nordseite malerisch angeordneten Turm versehene, durch die schönen Raumverhältnisse ihres Chores ausgezeichnete St. Jakobskirche, und von gleicher Art waren, nach den Kupferstichdarstellungen zu schließen, die nicht mehr vorhandene Elisabethkirche sowie die Kirchen der Barfüßer, Dominikaner und Karmeliter, von denen die beiden ersteren noch dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörten. Um so größer war die Pracht, mit der die im Laufe des 14. Jahrhunderts unternommene Erweiterung der dem heiligen Sebald geweihten Hauptkirche der Stadt und der vom 15. Jahrhundert bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus währende Neubau der Lorenzkirche durchgeführt wurden.

Mit solcher Schnelligkeit hatte sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Stadt entwickelt, daß sich schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die erst 1273 geweihte Sebalduskirche als zu klein erwies, um die Menge der Gläubigen zu fassen, und man im Jahre 1309, an der Nordseite beginnend, daran ging, die Seitenschiffe des westlichen Chores zu verbreitern. Dabei wurden

die Mauern so weit hinausgerückt, daß die Mittelschiffbreite noch übertroffen wurde. Die neuen Kapitäle zeigen die für die Frühgotik typische Form des von naturalistischem Laubwerk umzogenen Korbes. Von köstlichem Reize ist das durch eine meisterhafte Wiederherstellung wieder auf den ursprünglichen Zustand zurückgebrachte Äußere nicht nur dieses Erweiterungsbaues, sondern auch des majestätischen Ostchores, der in den Jahren 1361—1379 an die Stelle des romanischen östlichen Querhauses und Chores getreten ist. Der Erbauer dieses Chores war nach F. W. Hoffmann, dem Verfasser der vor fünf Jahren erschienenen Bau- und Kunstgeschichte der Sebalduskirche, ein aus Prag berufener

Abb. 23. Die Nordseite der Sebalduskirche.
Mit der gotischen Seitenschiffverbreiterung und dem Ostchor. (S. 42 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Heinrich Beheim Balier, der identisch ist mit dem Prager Heinrich Parler, einem Bruder des berühmten Dombaumeisters Peter Parler und einem Sohne jenes Heinrich Parler, der die als Hallenbau aufgeführte und auch sonst mancherlei Analogien mit St. Sebald bietende Heiligenkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd geschaffen hat. Durch starke Verwitterung des Mauerwerks, zumal der schön gewachsenen Fialen, sowie durch den im Jahre 1561 erfolgten Abbruch der das Dach umziehenden, baufällig gewordenen Galerie und der die Dachkante kühn überragenden Wimperge war die Kirche als eine Ruine auf uns gekommen. Stark beeinträchtigt wurde das Langhaus noch dadurch, daß das Dach der Seitenschiffe hoch in die Rundbogenfenster des Mittelschiffes hineinragte und so dieses vollständig verdunkelte. Alle diese Übelstände sind heute

beseitigt. Mit einer Stilechtheit, der nur die Patina des Alters fehlt, um den Zusammenschluß des Alten und Neuen vollkommen zu machen, sind die fehlenden Teile ergänzt (Abb. 23). Glücklich bewahrte Reste ermöglichten es, die mit einem ringsumlaufenden Zinnenkranz versehene Galerie wieder in der alten Weise herzustellen, und auch für die übrigen erneuten Partien boten die erhaltenen Teile Anhaltspunkte genug, um jede Willkür auszuschließen. Und der

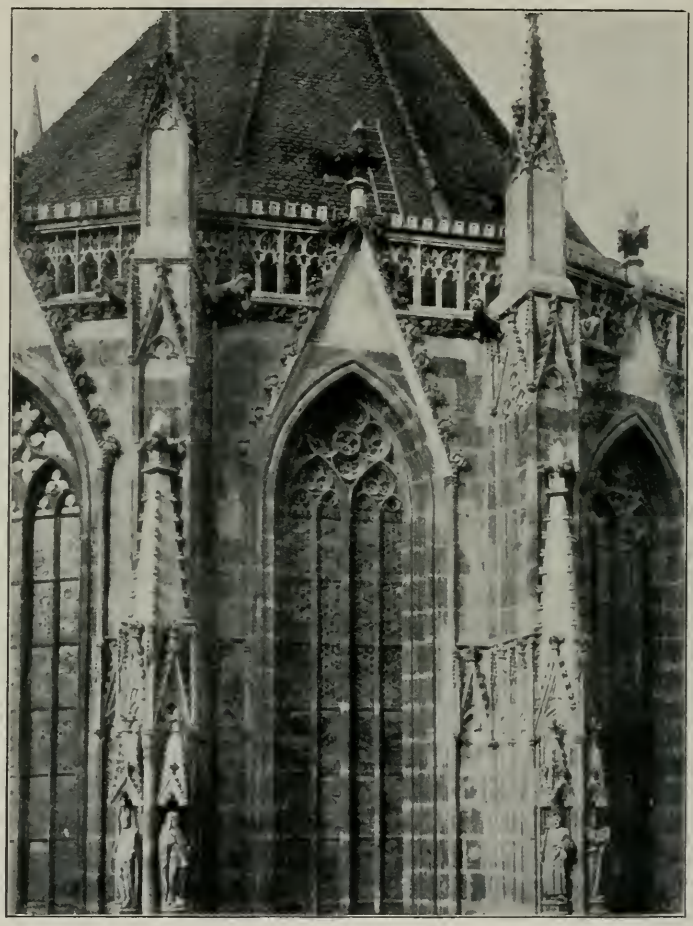


Abb. 24. Fenster und Strebepfeiler vom Ostchor der Sebalduskirche. (S. 43.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

unübertrefflichen Wiederherstellung des Äußeren entspricht die Erneuerung des Innern, die im Jahre 1906 ihren Abschluß gefunden hat. Unter Hauberisser begonnen, ist diese Kirchenrestauration, die in seltener Weise den künstlerischen und wissenschaftlichen Anforderungen einer derartigen Aufgabe gerecht geworden ist, im wesentlichen das Werk des Kirchenbaumeisters Joseph Schmitz.

Einfach gegliederte Strebepfeiler teilen die Wände der verbreiterten Seitenschiffe in sechs Felder, von denen fünf zu hohen Spitzbogenfenstern durchbrochen

sind, während zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler, von Westen her gerechnet, Portale eingefügt sind, über deren mit einer Balustrade versehener Plattform sich die Wand gleichfalls zu einem Spitzbogenfenster öffnet. Kräftig steigen die Fialen der Pfeiler an und bilden mit den in große Kreuzblumen ausblühenden Wimpergen einen schönen rhythmischen Wechsel. An der einfacher gebildeten Südseite, deren Strebepfeiler mit stark verdünnten Fialen abschließen, fehlen die Wimperge. Bildnerischer Schmuck verbindet sich mit den edlen architektonischen Formen zu jener poetisch zarten Wirkung, die den Werken der Gotik ihren zauberischen Reiz verleiht. Was die Formen des Mittelschiffes noch keimhaft in sich tragen und was sich in den schon stellenweise auftretenden Knospenkapitälen mächtig regt, hier ist es zum Durchbruch gekommen: der neue Kunstfrühling, die junge Gotik. Nicht ihr frühestes Stadium bezeichnen diese Formen, sondern schon kündigt sich der Sommer an. In diesen selbst aber fallen erst die reichen und prächtigen Formen des Ostchores. (Abb. 24). Als hohe dreischiffige Halle mit neunseitigem Umgang überragt er zu imponierender Wirkung den westlichen Teil der Kirche, mit seinem Dachfirst fast die Höhe einnehmend, bis zu welcher damals die beiden Türme geführt waren. Wie Naturgebilde wachsen in stetiger Verjüngung die reich gegliederten, mit eingelassenen Reliefs und Heiligenfiguren unter Baldachinen anmutig belebten Strebepfeiler empor, deren schlanke Fialen mit den kräftigen Kreuzblumen wechseln, in welche die mit lebhaft bewegten Krabben besetzten glatten Fensterwimperge ausblühen. Ein mittlerer und zwei dünne Seitenpfosten teilen die hohen Fenster in vier schmale Felder, in deren Höhe einfach und klar durchgebildetes Maßwerk erscheint. Fensterartig sind auch die Felder der den Dachrand umziehenden Galerie durchbrochen, deren Bekrönung ein Zinnenkranz bildet.

Mit besonderem Reichtum ist das östliche Portal an der Nordseite, die Brauttüre, ausgestattet, die im Anschluß an die erste Erweiterung der Kirche zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts geschaffen worden ist, aber erst gegen Ende der vierziger Jahre die zierlich durchbrochene, mit Krabben und hängenden Zacken besetzte Maßwerkbekrönung erhalten hat (Abb. 25). Ein sinniges Motiv bilden die hier in den Leibungen aufgestellten, auf Freiburger Schuleinflüsse hinweisenden Figuren der klugen und törichten Jungfrauen. In dieser Türe fand die Einsegnung der Brautpaare statt, so wie es uns das sechste Blatt von Dürers Marienleben in anschaulicher Weise vor Augen führt. Eine wissenschaftlich noch nicht erklärte Merkwürdigkeit sind die an der Sakristeimauer und ebenso an der gegenüberliegenden Moritzkapelle vorkommenden sogenannten Wetzrillen, die auch anderswo nachgewiesen worden sind, ohne daß man ihren Zweck eingesehen hätte. Der überraschende Eindruck, den der Höhenunterschied zwischen dem westlichen und östlichen Teil der Kirche im Innern (Abb. 26) hervorruft, wo kapitällose schlanke Säulenbündel die stellenweise mit herunterhängendem Zackenornament besetzten Gewölberippen tragen, überzeugt am unmittelbarsten von der großen Wandlung, die sich mittlerweile in der Baukunst vollzogen hatte. Der letzte Rest jener an die klösterliche Strenge und Abgeschlossenheit gemahnenden Schwere, Enge und Dunkelheit, die mit seinen massiven Formen noch der

dem Übergange angehörende westliche Teil zeigt, ist abgetan und an deren Stelle eine von Licht- und Luftbedürfnis zeugende Weiträumigkeit und Höhenentwicklung getreten, die dem heiteren und freien Geiste entspricht, der seit dem kraftvollen Auftreten eines arbeitsamen und zielbewußt aufwärtsstrebenden Bürgertums die Kultur des Mittelalters durchweht. Welcher Jubel und welche Formenfreudigkeit spricht sich in der glänzenden architektonischen und plastischen

Abb. 25. Die Brauttüre an der Nordseite der Sebalduskirche. (S. 43.)

Ausstattung dieser Halle aus, deren anmutiger Farbenschmuck auf Grund der erhaltenen Farbenreste auf das glücklichste wiederhergestellt ist. Anmutige Zierstücke der entwickelten, aber noch von jeder Willkür freien Gotik sind die zierlichen Baldachine zu Häupten der rings um den Umgang aufgestellten, aus Holz, Stein und Ton gebildeten Heiligengestalten, die meist dem 15. Jahrhundert angehören. Ein köstliches Schmuckstück ist auch das an der Nordwand des Chores aus dem oberen Raum der alten Sakristei in die Kirche hineinragende Chörlein,

und besondere Beachtung verdient wie dieses das sehr wahrscheinlich im unmittelbaren Anschluß an den Chorbau ausgeführte Wandtabernakel (Abb. 27), das zwar nicht die imponierende Höhe und den originellen Wuchs des Kraftschen Sakramentshäuschens hat, aber durch die Schönheit seiner Verhältnisse und die glückliche Verteilung seiner sich auf die Passion beziehenden Bildwerke einen

Abb. 26. Ostchor der Sebalduskirche mit Sebaldusgrab. (S. 43 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

hohen künstlerischen Reiz besitzt. Auch hier haben sich Reste der ursprünglichen Bemalung und Vergoldung erhalten, die bei der Neubemalung als Anhaltspunkte gedient haben.

Wann mit der Erbauung der Lorenzkirche begonnen wurde, wissen wir nicht (Abb. 28). Nach ihrem Stilcharakter gehören die älteren Teile, d. i. das Langhaus mit der westlichen Front und den beiden Türmen, der zweiten Hälfte des 14. Jahr-

hunderts an. Die Angaben der Chronisten aber sprechen dafür, daß schon unter der Regierung Rudolfs von Habsburg, der der Stadt in besonderem Maße zugetan war, der Bau begonnen worden ist. Sie gedenken auch der Zuwendungen,

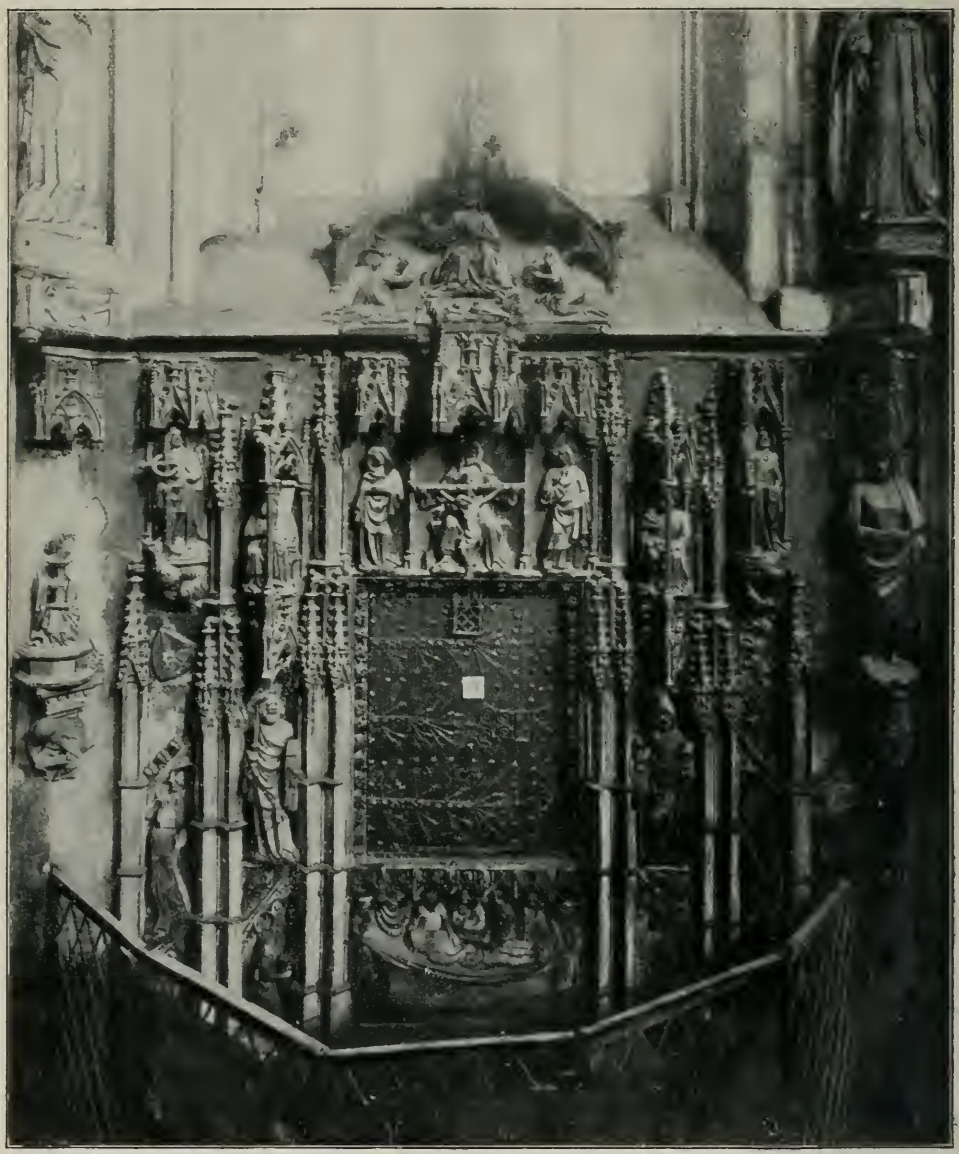


Abb. 27. Wandtabernakel (Sakramentshäuschen) im Chor der Sebalduskirche. (S. 45.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

welche die Grafen von Nassau ihm zuteil werden ließen. Für den Beginn des Baues wird gewöhnlich das Jahr 1274 angegeben. Wahrscheinlich baute man damals den Chor, der sich dann gerade so wie der alte Ostchor der Sebalduskirche

in der Folgezeit als unzulänglich erwies und infolgedessen im Jahre 1439 durch den großen Hallenchor ersetzt worden ist. Der mit Karl IV. zusammenhängende böhmische Löwe in einem Wappenschilde der Westfront deutet auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts als die Zeit, in der die plastische Ausschmückung der Fassade stattfand. Abgesehen von den Türmen, an denen noch bis in das 15. Jahrhundert hinein gebaut wurde, und dem Chor, dessen Erbauung in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, war der Bau wohl um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet. Damals traten noch die Strebepfeiler, von denen aus sich die kräftigen Strebebogen nach dem in doppelter Höhe die Seitenschiffe überragenden Mittelschiffe hinüberschwingen, stark heraus; später aber schob man die dazwischenliegenden Fensterwände so weit hinaus, daß die Pfeiler vollständig eingezogen wurden und so im Innern die rechteckigen Kapellen entstanden. Die Steinfugen und der Wechsel der Gesimshöhen lassen deutlich diese spätere Veränderung erkennen. Als Zeit der Verbreiterung galt bisher das Jahr 1403. Der Umstand, daß die Mauer hinter dem Ölberg der Kirche eine gelegentlich der Erneuerung dieses Ölbergs bloßgelegte Grabinschrift mit der Zahl 1390 trägt, hebt jene Datierung nicht notwendig auf, da ja sehr wohl bei der Hinausschiebung der Mauern die Inschrift erneuert worden sein kann. Die architektonische Gestaltung und Ausstattung des Innern ist einfach. Mit vielen kleinen Diensten und tiefeingeschnittenen Hohlkehlen versehene Achtecksfeiler tragen die kräftigen Rippen der einfachen Kreuzgewölbe. Auffallend ist die abweichende Bildung mehrerer Pfeiler der südlichen Reihe. Sie sind wesentlich schwächer gebildet und haben nach Art der zugespitzten Rippen geformte Dienste. Zweifellos sind sie jünger als die übrigen. Von malerischer Wirkung ist die in der südwestlichen Kapelle zur alten Empore hinaufführende steinerne Freitreppe, deren Reliefdarstellung: eine Ratte, die mit einem Bissen Fleisch davonhuscht, die dichtende Phantasie zu einer Sage von einem hier eingemauerten, aber heimlich ernährten Mönch angeregt hat.

Bei der Erbauung der westlichen Front (Abb. 28) hat die ausgebildete deutsche Gotik, wie sie unter dem Einfluß Frankreichs in den rheinischen Landen zur Ausbildung gekommen war und in den Domen Straßburgs, Freiburgs und Kölns ihren monumentalen Ausdruck fand, ihren Einzug in Nürnberg gehalten. Deutlich, wenn auch nicht voll und rein, klingt hier der Ton an, den Meister Erwin in seinem Wunderwerk so mächtig angeschlagen hat. Auch hier das hohe schmuckreiche Portal, die große, schön durchbrochene und reich umrahmte Fensterrose und der mit einem vorgestellten Türmchen abschließende Giebel, wie ihn auch Meister Erwin an Stelle der von seinen Nachfolgern ausgeführten schwerfälligen Obermauer am Straßburger Münster geplant hatte. Mit jenem hatte der Meister der Lorenzkirche auch das Streben gemein, die Steinmassen gleichsam zu entmaterialisieren, indem er die Giebelmauer zu zierlichen Gitterungen durchbrach, die sich vor die eigentliche Giebelwand legen. Spitzenartig ist die Durchbrechung der großen Rose, die wie der Giebel eine Glanzleistung der Steinmetzenkunst, bei der Wiederherstellung der letzten Jahre mit diesem die ursprüngliche Schönheit zurückgewonnen hat, die sie durch die vor Mitte des vorigen Jahrhunderts

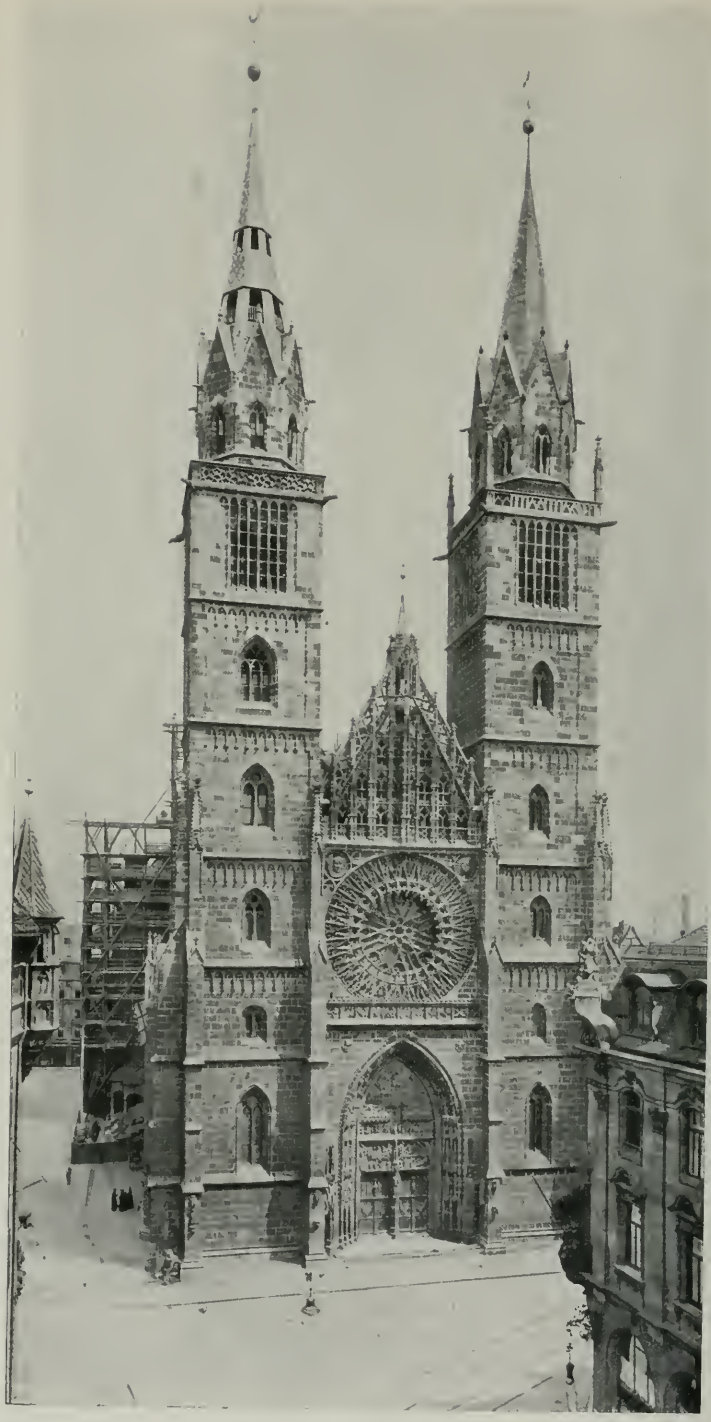


Abb. 28. Die Lorenzkirche. (S. 45 ff.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

vorgenommenen Restaurierungsarbeiten eingebüßt hatte. Auch die Brüstungsgalerie darunter zeigt heute wieder das echte mittelalterliche Gepräge, das ihr im Laufe der Zeiten verloren gegangen war. Die bis über die Giebelhöhe quadratisch aufwachsenden massiven Türme schließen achteckig ab. Durchbrochene Brüstungen umziehen die Plattform, aus deren Mitte die wesentlich dünneren Achteckskörper ansteigen, deren Giebelwände anmutig in die scharf zugespitzten, mit Metall gedeckten Helme einschneiden. Von diesen ist der eine in zwei Zonen durchbrochen und teilweise vergoldet, während der andere, der früher mit Zinn gedeckt war, jetzt glatte Kupferplattendeckung hat. Zu der reichen architektonischen Gliederung kommt noch an dem hohen Spitzbogenportal der glänzende plastische Schmuck. Er soll im Zusammenhange mit den anderen plastischen Schöpfungen der Zeit besprochen werden. Zunächst gilt es noch unter ihren baukünstlerischen Leistungen weiter Umschau zu halten.

Dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg auch eine seiner großen Klosteranlagen: das Kartäuserkloster. Auf einer italienischen Geschäftsreise durch den Tod seiner Frau, der Tochter des reichen Konrad Groß, überrascht, faßte im Jahre 1380 der reiche Marquard Mendel den Entschluß, Mönch zu werden und seine Tage in der Zelle eines Klosters zu beschließen. Sein bedeutendes Vermögen verwandte er dazu, ein solches zu erbauen. So entstand im Süden der Stadt das ansehnliche Kartäuserkloster mit seinen wohlerhaltenen Zellen und Kreuzgängen, seinem noch mit dem alten Ziehbrunnen versehenen großen Hofe, den beiden Kapellen und der langgestreckten einschiffigen Kirche, zu welcher im Jahre 1381 im Beisein König Wenzels der Grundstein gelegt worden ist. Wie die anderen Klöster in den Tagen der Reformation säkularisiert, haben die Räume erst in unserer Zeit wieder eine ihrer würdige Verwendung gefunden. 1856 fanden darin die bedeutenden kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Aufstellung. Durch eine Reihe neugebauter Räume und die erwähnte Übertragung der Reste des alten Augustinerklosters erhielt in der Folgezeit die Anlage die dem Wachstum der Sammlungen entsprechende Erweiterung. — Fraglich ist, ob Marquard Mendel oder sein Bruder Konrad der Stifter der Zwölfboten- oder Brüderkapelle war, die an Stelle der neuen Feuerwache auf dem Hallplatz stand. Von dem letzteren rührt das gegenüberliegende Mendelsche Zwölfbrüderhaus her, das im Jahre 1388 mit der Bestimmung erbaut wurde, zwölf alten Männern bis zu ihrem Tode Unterkunft zu gewähren. Noch gewahren wir an der Ecke dieses Hauses die in Stein gehauene, jüngst erneuerte Figur eines seiner Insassen.

Es läßt sich denken, daß Bürger, die solche und ähnliche Stiftungen machen konnten und die durch die Erbauung ihres stattlichen Rathauses und den glänzenden Ausbau ihrer Kirchen einen so lebhaften Sinn für eine monumentale Bauweise an den Tag legten, zugleich auch darauf bedacht gewesen sind, ihre Wohnhäuser stattlicher zu bauen und kunstvoller zu schmücken, als es bisher der Fall gewesen war. Abgesehen von jenem Ausspruche des Äneas Sylvius spricht hierfür die erwähnte Tatsache, daß Kaiser Ludwig der Bayer gerne bei den Nürnberger Bürgern Quartier nahm. Wie der Plobenhof damals aussah, in

dem Konrad Groß seinen kaiserlichen Gast beherbergte, wissen wir freilich nicht; denn der unter diesem Namen bekannte ansehnliche Bau an der Südostecke des Marktes stammt erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und ist im vorigen Jahrhundert an seinen Fronten künstlerisch verdorben worden, aber dafür zeigt

Abb. 29. Das Nassauerhaus. (S. 51.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

der die Nordseite des Marktes beherrschende, breit gelagerte und hohe Bau mit seinen kecken Ecktürmchen, seinen Treppengiebeln und den durch Rundbogen gebildeten Blendarkaden ganz das Gepräge des 14. Jahrhunderts. Von den Juvenellschen Malereien, welche einst seine breiten Wände bedeckten und noch am Anfange des vorigen Jahrhunderts hier zu sehen waren, hat sich leider nichts erhalten.

Jene Ecktürmchen, die einen bequemen Auslug nach den verſchiedenſten Richtungen ermöglichen, kommen mehrfach vor. Beiſpiele aus dem 14. Jahrhundert bieten die Häuſer Adlerſtraße Nr. 28 und Bergſtraße Nr. 11. Ein ſchönes Beiſpiel des 15. Jahrhunderts weiſt das neuerdings vorzüglich wiederhergeſtellte, an der Oſtſeite mit einem prachtvollen Jungfrauenadler geſchmückte Beſtelmeierſche Haus Winklerſtraße Nr. 37 auf. Solche Auslugerker geben auch in Verbindung mit dem hohen Zinnenkranze und dem darüber ſchwebenden Zeltdache dem Naſſauerhauſe das eigenartige Gepräge (Abb. 29). Mit ſeinen Quadermauern und verhältnismäßig kleinen Fenſtern macht das Naſſauerhaus den Eindruck eines Befeſtigungszwecken dienenden ſtarken Mauerturmes. Die mit der gegenüberliegenden Kirche in bezug auf Pracht und Zierlichkeit wetteifernde Ausſtattung: die reichen Maßwerkverzierungen der Ecktürmchen, der Zinnen und der wappenbeſetzten Brüſtung, der prunkvolle Schmuck des auf ſchön gegliederter Konſole ruhenden, mit bibliſchen Reliefdarſtellungen verſehenen und in eine ſchlanke Laterne auslaufenden fünfſeitigen Chörleins und die Aufſtellung des betenden Engels unter zierlichem Baldachin an der Ecke des Hauſes aber geben ihm den Charakter eines vornehmen Patrizierhauſes. Über die Entſtehungszeit dieſes Gebäudes war man ſich bisher im unklaren, bis es Mummenhoff

Abb. 30. Das Chörlein am Sebalder Pfarrhof. (S. 52.)
(Jetzt im Germaniſchen Muſeum und durch eine Kopie erſetzt.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

gelang, die Baugeschichte festzustellen. Darnach gehört der untere Teil mit seinem tiefen Keller dem 13. Jahrhundert an, während der obere Teil aus den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt. 1422 begann Jobst Haug die Erbauung dieses oberen Teiles, dessen Ausschmückung dann im Jahre 1431 oder 1432 der damalige Besitzer Ulrich Ortlieb durch die Anbringung des reichen Wappenschmucks an der Balustrade vollendete. Mit diesem Wappenschmuck hatte es seine eigene Bewandtnis. Durch eine geistvolle Exegese ist es Mummenhoff gelungen, ihn mit dem Besuch Kaiser Sigismunds in Nürnberg im Jahre 1431 in Zusammenhang zu bringen und es in hohem Grade glaubhaft zu machen, daß der Besitzer damit die Erinnerung an die merkwürdige Tatsache festhalten wollte, daß ihm damals der Kaiser um 1500 rheinische Gulden seine goldene Krone verpfändet hatte. Die Angaben, nach welchen die Grafen von Nassau die Erbauer dieses Hauses waren, und denen zufolge König Adolf von Nassau darin gewohnt habe, woran ein im Jahre 1824 an der Ostseite aufgestelltes Standbild des Königs erinnert, sind schon längst in das Reich der Fabel verwiesen worden. Das Haus trägt seinen Namen also nicht mit Recht. Fast unberührt von der Unbill der Zeiten, gehört das Nassauer Haus zu den bemerkenswertesten Denkmälern der Profanbaukunst des deutschen Mittelalters.

Zwei Menschenalter früher als das Chörlein des Nassauer Hauses ist das wie dieses mit Reliefdarstellungen geschmückte und auf einem mit Figurennischen versehenen polygonen Pfeiler ruhende Chörlein des Sebalder Pfarrhofes entstanden (Abb. 30). Schlanke Fialen treten den Kanten vor und flankieren die zu schönem Maßwerk durchbrochenen dreigliedrigen Fenster. Durch den Hinweis auf den Braunschen Stadtplan hat Groeschel dargetan, daß die darüber ruhende schwere Dachziegelkappe jüngeren Datums ist. Der zierliche Wuchs des Ganzen hat es schon immer wahrscheinlich gemacht, daß einst die Bekrönung schlank und spitz zulief, sei es nun als einfaches Ziegeldach oder wie am Nassauer Hause in anmutiger Steinmetzenarbeit. Die Ausführung dieses Chörleins, das nur wenige seinesgleichen hat, fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die Zeit der Erbauung des Ostchores der Kirche. 1361 gelegentlich der Taufe König Wenzels brannte der Pfarrhof ab, gleich darauf wird man den Wiederaufbau begonnen und dabei das köstliche Schmuckstück geschaffen haben. Sein ruinöser Zustand hat leider dazu genötigt, es in das Germanische Museum zu übertragen und durch eine stilgetreue Kopie zu ersetzen.

* * *

An dem kraftvollen Aufschwunge, den wir im 14. Jahrhundert auf so vielen Gebieten verspüren, nahm auch das Handwerk teil. Von den Handwerkszweigen, welche später in Nürnberg zu hoher Blüte gelangten, waren schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die der Gelb- und Rotgießer berühmt, von denen im Jahre 1447 Hans Rosenplüt in seinem Spruchgedichte meint „dergleichen in aller welt nit lebt" und „keinerley stuck ist in zu schwer". Schon aus dem Ende des 13. Jahrhunderts hören wir von der Kunst der Zinngießerei, deren Lob später Hans Sachs mit begeisterten Worten sang. Im vierzehnten Jahrhundert soll ein Meister Rudolf die für die Nürnberger Industrie wichtige Erfindung des Drahtziehens

gemacht haben und von großem Unternehmungsgeist zeugt es auch, wenn im Jahre 1390 durch die Anlage einer Papiermühle Ulman Stromer bei der Herstellung von Papier vom einfachen Handbetrieb zum Fabrikbetrieb überging. Berühmt und gefürchtet war die Stadt wegen ihrer starken und schweren Geschütze. Schon im Jahre 1356 ist von Geschütz und Schießpulver in den Stadtrechnungen die Rede. 1367 wird uns ein Heinrich Schütz als Gießer von fünf Geschützen genannt.

Bei der bedeutenden Entwicklung der Feuerwaffen im Laufe des 14. Jahrhunderts mußte sich die alte Stadtmauer, an der bis in das 14. Jahrhundert

Abb. 31. Der Spittlertorgraben mit der Burg in der Ferne. (S. 53 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

hinein gebaut worden war, als völlig unzulänglich erweisen, außerdem hatte sich die Stadt, seitdem dieser Ring herumgelegt worden war, wiederum um eine so beträchtliche Zone erweitert, daß es nötig schien, sich nicht mit einer bloßen Verstärkung des alten Befestigungsgürtels zu begnügen, sondern um diesen herum in weitem Abstand einen neuen zu legen. So entstand etwa seit der Mitte der vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts die berühmte Nürnberger Stadtmauer, die Perle unter den deutschen Stadtbefestigungen, die bei verhältnismäßig guter Erhaltung mit ihren großen und kleinen und auf das mannigfaltigste gestalteten Mauertürmen, ihren Toren, Wehrgängen, Zinnen und Schießscharten, ihren Streichwehren, Bastionen, Kasematten und Gräben dem Kulturhistoriker und

Militärtechniker eine Reihe wichtiger Aufschlüsse erteilt, zugleich aber durch die Art, wie sie mit der blühenden Natur verwachsen erscheint und durch Bäume und Büsche, sowie durch rankendes und aus den Mauerfugen und Ritzen hervorsprießendes Grün belebt ist, dem Maler eine Fülle der dankbarsten Motive, dem

Abb. 32. Mauerpartie mit Treppenaufgang. (S. 54.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

kunstsinnigen Reisenden unvergeßliche Bilder von bezauberndem Reize darbietet (Abb. 31). Malerisch sind besonders die später angelegten hölzernen Treppenaufgänge an der Rückseite (Abb. 32) und die kühnen, schön geschweiften Bogen, mit denen diese Mauer ohne Zwischenpfeiler die Arme der Pegnitz überschreitet (Abb. 33).

Wie die Burg, so ist auch die mit ihr ein künstlerisches Ganze bildende Stadt-

mauer das Werk mehrerer Jahrhunderte. 1452 war die noch vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begonnene turmreiche Mauer mit ihrem Graben im großen und ganzen fertig gestellt, aber an Stelle der vier mächtigen Rundtürme, die erst das 16. Jahrhundert schuf, schützten vier hohe quadratische Türme die

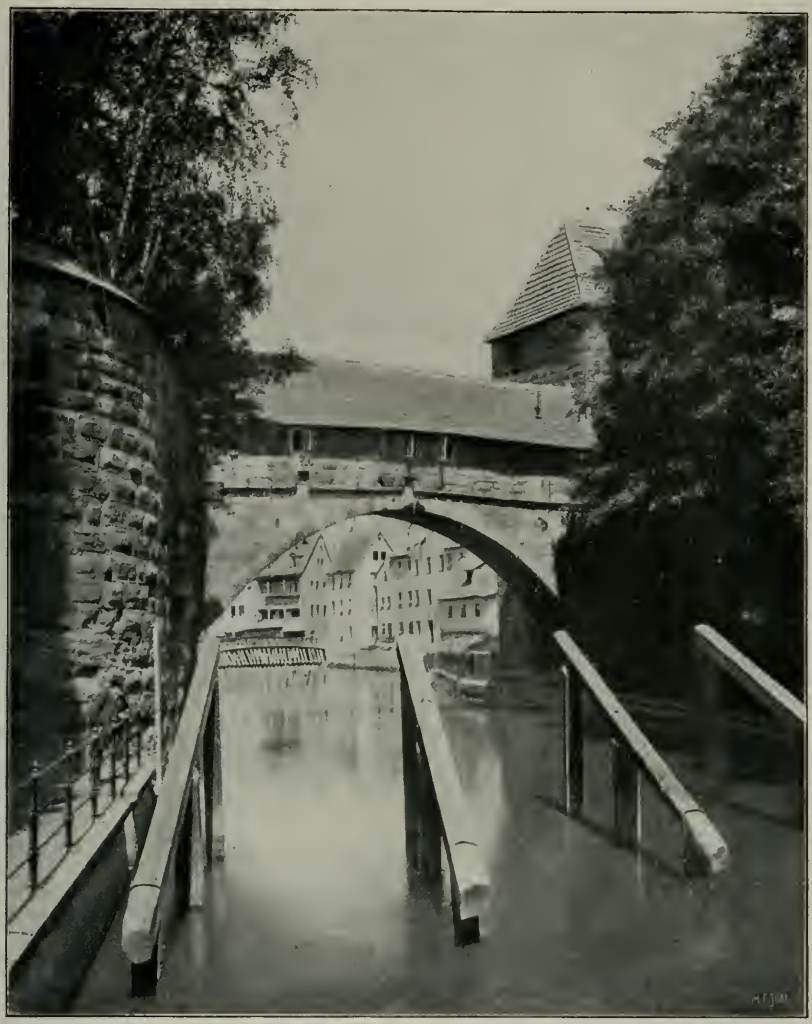


Abb. 33. Der Pegnitzeinfluß. (S. 54.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

vier Haupttore der Stadt (Frauentor, Spittlertor, Neutor und Laufertor), zu denen über den Graben führende Fallbrücken den Zugang vermittelten. Einen besonderen Schutz boten hier die bei den drei erstgenannten Toren noch erhaltenen ringsummauerten großen sogenannten Waffenplätze, die man in schräger Richtung durchschreiten mußte, um an das eigentliche Eingangstor zu gelangen. Wie der Rundturm, so gehören auch die runden und eckigen Bastionen

und die aus ihnen sich ergebenden Kasematten dem 16. Jahrhundert an, ebenso tragen die Mauern der Eskarpen und Kontereskarpen des verbreiterten Grabens vielfach den künstlerischen Stempel und zum Teil auch Jahreszahlen jenes Jahrhunderts. Nicht einfach, sondern als doppelter Ring umzieht die Mauer die Stadt. In einem Abstand von 12 bis 14 Metern vom Rande des etwa 28 Meter breiten Grabens steigt die eigentliche Mauer mit einer durchschnittlichen Höhe von fast 7 Metern an. An der Innenseite durch Mauerpfeiler verstärkt, die unter sich mit Rundbogen verbunden sind, trägt sie auf ihrer vorspringenden Krone einen überdeckten Wehrgang, der nach vorn durch einen mit breiten Scharten und schmalen Schießschlitzen versehenen Zinnenkranz geschützt ist. Diese Wehrgänge verbinden die in Abständen von 35 bis 45 Metern angelegten quadratischen Mauertürme, die verschieden in Form und Höhe, entweder nur kleine Fenster und Schießschlitze zeigen, oder reicher ausgebildet und mit runden Auslugerkerchen an den vorderen Ecken versehen sind (Abb. 34). Einer dieser Türme (beim Spittlertor) ist unten rund und nimmt erst in der Mitte quadratische Grundform an. Die mit Ziegeln gedeckten Dächer sind meist als einfache flache Kappen gebildet, nur von Zeit zu Zeit steigt eines als schlanker Helm empor. Von diesen Türmen aus, sowie mit Hilfe der auf dem vorgelagerten Terrain, dem Zwinger aufgestellten Wurfmaschinen und Geschütze konnte man zwar in gerader Richtung den Angriffen des Feindes einen wirksamen Widerstand entgegensetzen, aber es schien vorteilhaft, auch den Stadtgraben bestreichen zu können und so entstanden jene aus der Stadtgrabentiefe aufwachsenden quadratischen und polygonen niedrigen Mauertürme, die der Eskarpe vorgelagert, mit dem oberen Abschluß der Futtermauer gleichsam einen zweiten Mauerring bilden. Diese vorspringenden Grabentürme bilden den Anfang der im 16. Jahrhundert zur Entwicklung gebrachten neuen Befestigungsweise, welche an die Stelle der Türme die eine bessere Hantierung der Geschütze ermöglichenden Bastionen treten ließ. Schon im 15. Jahrhundert fing man an, an Stelle der Türme rundlich vortretende, bombensichere sogen. Eskarpenkaponnieren anzulegen. So ist die mit schraubenförmig gewundenen Eisenen besetzte Kaponniere am Frauentor ein Werk des 15. Jahrhunderts und wurde im Jahre 1455 der starke Rundbau beim Hallertor erbaut. Diesen folgten dann in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die anderen am Fuß der Kaiserstallung, im Vestnertorgraben, sowie die am Ein- und Ausfluß der Pegnitz angelegten rundlichen Streichwehre. Diese Befestigungsweise deckt sich im wesentlichen mit jener, welche Dürer in seinem das Befestigungswesen behandelnden Buche vertritt. Seit der Mitte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts wurde in Nürnberg der Bau der großen Bastionen begonnen. Den Anfang bildeten die großen runden Bastionen am Kappenzipfel (zwischen Laufer- und Marktor) und beim Ludwigstorzwinger (Spittlertor), von denen die erstere die Jahreszahl 1527 trägt. Es folgten die eckigen Bastionsbauten zum Schutze der Burg, die runde Ummantelung der quadratischen Tortürme, und das 17. Jahrhundert schuf noch die Wöhrder Bastei und eine Reihe wie diese nicht mehr vorhandener Vorwerke. Wir kommen auf diese späteren Befestigungsbauten zurück.

Die Nürnberger waren keine kriegerisch gesinnten, sondern vielmehr in den Arbeiten des Friedens erprobte Leute. Nicht als Ausdruck kriegerischer Gesinnung, sondern zur Sicherung und Gewährleistung des Friedens gaben sie ihrer Stadt ein so kriegsbereites, wehrhaftes Gepräge. Das Innere derselben glich, wie wir sahen, nichts weniger als einer Festung, sondern zeugte vielmehr davon, daß die Nürnberger den Ausspruch des Aristoteles bewahrheiteten, nach dem eine Stadt so gebaut sein müsse, daß die Menschen sich in ihr sicher, aber zugleich auch glücklich fühlten. Stark und fest nach außen, war Nürnberg zugleich eine

Abb. 34. Stadtmauerpartie zwischen Spittler- und Walchtor (Färbertor). (S. 56.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

mit reichen und prächtigen Bauten wohlversehene schöne Stadt. Wir haben gesehen, wie nicht nur die Kirchen, sondern auch die im Laufe des 14. Jahrhunderts entstandenen Profanbauten eine reiche künstlerische Durchbildung erhielten und deuteten auch schon wiederholt auf das dabei gewöhnlich stattfindende harmonische Zusammenwirken von Architektur und Plastik hin. Nun gilt es, diesen plastischen Schöpfungen, welche die Vorläufer jener Schöpfungen sind, denen Nürnberg seine bedeutsame Stellung in der Geschichte der deutschen Plastik dankt, näher zu treten.

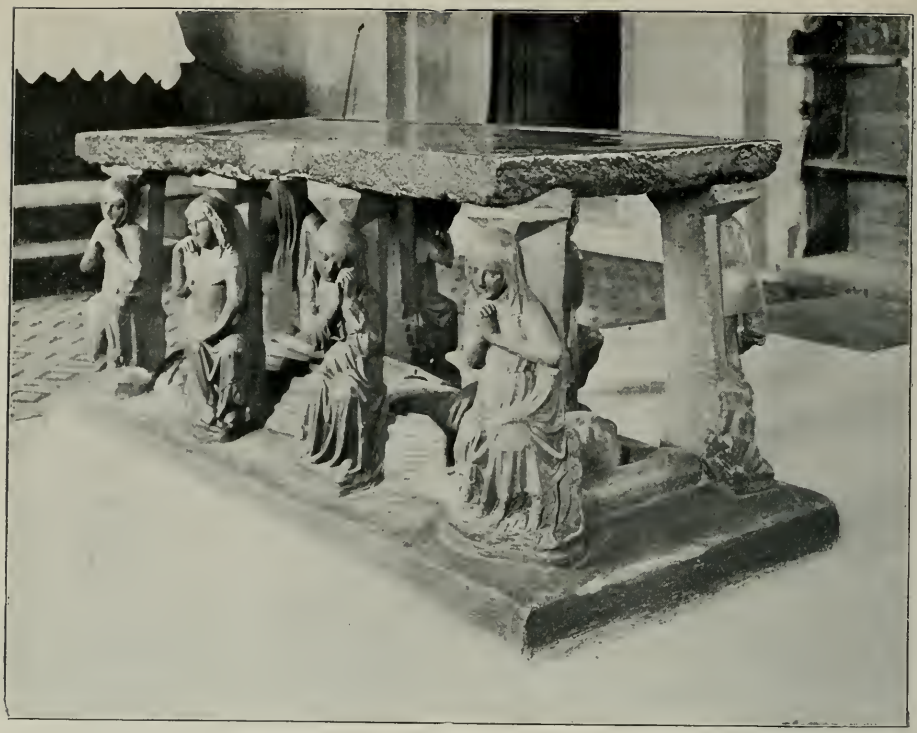


Abb. 35. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche. (S. 60.)
Phot. von M. Eberlein.

4. Die Plastik im 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Der Entwicklungsgang der Nürnberger Plastik bis zu den Meistern der Blütezeit der Nürnberger Kunst ist durch das Buch des Grafen Pückler-Limburg in großen Zügen aufgezeigt worden. Am Anfange stehen die Bildwerke der Sebalduskirche aus dem Beginne des vierzehnten Jahrhunderts. Sie lassen teils den Einfluß der Freiburger Bildnerschule, teils den der Bamberger Domskulpturen erkennen. Ersterer tritt am stärksten im Bildwerk der Branttüre, insbesondere den Gestalten der klugen und törichten Jungfrauen hervor (Abb. 36), von denen eine neu ist, sowie in der an der Nordseite der Kirche aufgestellten Figur der Eitelkeit der Welt, die von vorn gesehen, jugendlich und schön ist, auf der Rückseite aber das Bild eines von Schlangen und Kröten zerfressenen Leichnams bietet. Rheinischen Einfluß verraten auch die heute in der Kirche aufgestellten Standbilder des Heiligen Petrus und der durch die edle Bildung und den seelischen Ausdruck der Gesichtszüge hervorragenden Katharina (Abb. 37), die einst das westliche Südportal einschlossen und hier durch Kopien ersetzt sind, während die Originale mit

anderen Skulpturenresten in der Kirche Aufstellung gefunden haben. Auch das Tympanonrelief dieses Portals mit der derb ausgeführten drastischen Darstellung des Weltgerichts und die seitlich davon erscheinenden Figuren der Engel mit den Leidenswerkzeugen und des die Seligen in seinem Schoße haltenden Abraham deuten auf die rheinische Kunst, wenn auch die Komposition des Reliefs an Bamberg denken läßt. Für alle diese Arbeiten kommt das zweite Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts in Betracht. In der Folgezeit entstanden dann die in dem erweiterten Inneren der Kirche aufgestellten Figuren der Apostel und Johannis des Täufers, die schön bewegte Gestalt des heil. Erhard und die an Bamberg gemahnenden würdevollen Standbilder des kaiserlichen Heiligenpaares Heinrich II. und Kunigunde, das, etwas jüngeren Datums, sich noch einmal unter den Figuren findet, die auf schön durchgebildeten, weit vorkragenden Konsolen im Umgange des Ostchors dieser Kirche aufgestellt sind. Unter diesen befinden sich noch drei Figuren, darunter ein in einen heil. Sebaldus verwandelter heil. Jakobus d. Ä., die wie die erwähnten Apostel als Werke aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts anzusprechen sind.

Abb. 36. Kluge Jungfrau vor der Brauttüre der Sebalduskirche. (S. 58.) Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Besonders deutlich tritt der Zusammenhang der älteren Nürnberger Plastik mit der Bamberger Kunst in den Gestalten des ersten Elternpaares an den Portalleibungen des Hauptportals der Lorenzkirche hervor, während im übrigen gerade das Bildwerk dieser Kirche viel Rheinisches aufweist. Seinem Stilcharakter nach fällt dieses durch den stark dekorativen Zug seines in den oberen Teilen flüchtiger und handwerksmäßiger gearbeiteten Portals in die fünfziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts (Abb. 38).

Von den unter Baldachinen stehenden Heiligen Stephanus, Laurentius und den Gestalten der Verkündigung flankiert, steigt mit doppelter Kehlung das hohe Spitzenbogenportal an. Auf dem die breite rechteckige Türöffnung teilenden Mittelpfosten steht Maria, ihr entsprechen in den Kehlungen der Leibung die Gestalten Adams und Evas und zweier auf das Kommen der Maria hinweisender Propheten. In den Bogenkehlungen sitzen Propheten- und Apostelgestalten. Das drei Fünftel der Portalhöhe einnehmende Tympanon zerfällt in drei Zonen. Von diesen zeigt die untere in zwei Spitzbogenfeldern Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, die mittlere die Darstellung der Passion und das in die obere Zone hineinragende Bild des Gekreuzigten, während das obere Feld die Darstellung des Jüngsten Gerichts enthält. Von posaunenblasenden Engeln umschwebt und die Füße auf Sonne und Mond stellend, thront der Herr, während Maria und Johannes fürbittend zu seiner Seite knien. Darunter entsteigen die Toten aus-

den sich öffnenden Gräbern und findet die Scheidung der Verdammten und Seligen statt. Eine den Figurenreichtum wohltuend unterbrechende Baldachinflucht scheidet die obere von der mittleren Zone, ebenso bildet die über dem Baldachin der Marienstatue aufwachsende Fiale zwischen den beiden Spitzbogenfeldern der unteren Zone, deren Zwickel Prophetengestalten aufweisen, eine angenehme Cäsur. Am feinsten durchgearbeitet sind die Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, deren Zierlichkeit zu der Annahme geführt hat, daß hier direkt oder indirekt französische Elfenbeinschnitzereien als Vorbild gedient haben. Zugleich mit diesem Portalschmuck, von dem einzelne Figuren durch Kopien ersetzt sind, während die stark von der Zeit mitgenommenen Originale im Inneren der Kirche bewahrt werden, entstanden die Figuren des westlichen Nordportals (zwei Heilige und ein Verkündigungsengel). Der Zusammenhang mit der rheinischen Kunst wird besonders deutlich bei der an den Pfeilern des Mittelschiffes dieser Kirche aufgestellten Figuren einer Anbetung der Könige, die ein Werk aus den sechziger Jahren zu sein scheint. Rheinische Anklänge finden wir auch in den Figuren des Chors der im Jahre 1361 vollendeten Frauenkirche, während das von acht männlichen und weiblichen trauernden Gestalten umgebene offene Tumbengrab des 1356 verstorbenen Konrad Groß in der von ihm gestifteten Heiliggeistkirche an französische Grabdenkmäler dieser Art denken läßt (Abb. 35). Der Mitte des Jahrhunderts gehören auch die das schöne Chorinnere von St. Jakob schmückenden Steinfiguren, darunter eine

Abb. 37. Die heil. Katharina vom westlichen Portal an der Südseite der Sebalduskirche. (Jetzt im Innern der Kirche und durch eine Kopie ersetzt.) (S. 58.)
Phot. von M. Eberlein.

Gruppe der Anbetung der heil. drei Könige mit der sehr altertümlich anmutenden Madonna an.

Seit der Mitte des Jahrhunderts tritt der Einfluß fremder Schulen mehr zurück und ist die Nürnberger Plastik sichtlich bemüht, sich auf eigene Füße zu

Abb. 38. Hauptportal der Lorenzkirche. (S. 59 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

stellen und mehr als bis dahin die Natur sprechen zu lassen. Zeugen dieses Strebens sind außer dem um 1460 entstandenen Schmerzensmann im westlichen Teil von St. Sebald, die ebenfalls hier aufgestellten Figuren der Heiligen Helena und Antonius und einige Gestalten im Ostchorumgang, darunter die Heiligen Petrus und Paulus, vor allem aber die das Leben der Maria behandelnden lebensvollen Reliefdarstellungen am Chörlein des Sebalder Pfarrhofes, in

Abb. 39. Der Schöne Brunnen. (S. 64 f.)

denen der vom Meister des Portals von St. Lorenz angeschlagene gefällige Erzählerton weiter fortklingt. Ihre Entstehung fällt in den Anfang der sechziger Jahre, während die in die Strebepfeiler von St. Sebald eingelassenen, mit großer Lebhaftigkeit die Passion schildernden Reliefs aus den Tagen der Vollendung des Ostchors, also dem Ende der siebziger Jahre stammen. Derselben Zeit gehören auch die diese Pfeiler schmückenden Konsolen an, deren Schmuckmotive: zierliche in der Tracht der Zeit gekleidete Männlein und Weiblein, ein lesender und ein predigender Mönch, eine mit gekrümmtem Buckel dasitzende Katze und ein vorzüglich auf Untersicht berechneter Steinbock von der Freude der Kunst an der Schilderung der Wirklichkeit zeugen. (Die Mehrzahl dieser Konsolen Kopie.) Damals entstanden auch die Anbetungsgruppe in der Vorhalle des mittleren Südportals und wie mir scheint auch das wie diese noch Spuren der ursprünglichen Bemalung und Vergoldung aufweisende schöne Tympanon in dem westlichen Portal der Nordseite, mit den geschickt in das Spitzbogenfeld hineinkomponierten und rhythmisch reizvoll gegliederten Darstellungen des Todes, der Bestattung und der Krönung der Maria und die dieses einschließenden Gestalten der Verkündigung. Eine Schöpfung dieser Tage ist dann noch, wie schon bemerkt, das mit reichem Figurenschmuck ausgestattete Wandtabernakel dieser Kirche, für deren plastische Ausstattung das letzte Viertel des Jahrhunderts auch sonst viel getan hat. Es sei nur auf die um 1390 entstandene ausdrucksvolle Gestalt des heil. Sebaldus an dem Vierungspfeiler gegenüber der Kanzel und die in lebhafter Schweifung bewegte schlanke Madonna hingewiesen, die hier im Verein mit der mehr als ein Menschenalter jüngeren merkwürdig realistischen Strahlenmadonna,

Abb. 40. Figuren und Architekturteile vom Schönen Brunnen im Germanischen Nationalmuseum. (S. 65.)
Phot. von Christof Müller.

von der später zu reden sein wird, an den ersten Pfeilern den Zugang zum Ostchor flankiert. Von guter Arbeit sind im westlichen Teil dieser Kirche zwei ausdrucksvolle Figuren Christi als Schmerzensmann und feinempfunden ist das am Westchor angebrachte Ölbergrelief jener Tage, dem als etwas jüngere Arbeit das Pömersche Epitaph mit Christus am Ölberg und im Grabe anzureihen ist. Auch die Moritzkapelle weist an der Südseite verschiedene bemerkenswerte Epitaphien dieser Kunstperiode auf und gemahnt uns daran, daß sich einst hier der Friedhof um Kirche und Kapelle herumlegte. Noch dem vierzehnten Jahrhundert gehören an ein mit der Umschrift: „Arm und reich vern all dem pild gleich" versehenes steinernes Epitaph, wo unter dem mit zwei Heiligen verbundenen Schmerzensmann die naturalistische Darstellung des Leichnams Christi im Grabe erscheint und ein querliegendes Epitaph mit der von dem Stifterpaar und heil. Frauen eingeschlossenen Maria. In der Lorenzkirche sind noch aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts das durch seine rhythmische Gliederung fesselnde Relief eines Dreivereins der Heiligen Barbara, Katharina und Agnes, die darüber angebrachte Konsole mit einem lebenswahren Kopf und die charaktervolle Gestalt eines Knienden in der ersten nördlichen Kapelle namhaft zu machen.

Aus der plastischen Kraft und dem architektonischen Können dieser Zeit erwuchs auch das Wunderwerk des „Schönen Brunnens" (Abb. 39). Er führt seinen Namen mit Recht, denn mit seinem reichen, durch Farbe und Gold gehobenen Schmuck ist er der lebendige Ausdruck einer übersprudelnden Formenfreudigkeit. Ihr konnte die mit Löwen besetzte einfache Säule, die hier aus einem sechseckigen Brunnentroge aufragte, nicht genügen. Der herrliche Platz, den man gewonnen hatte, verlangte einen anderen Schmuck. Wann dieser Brunnen entstanden ist, steht nicht unzweifelhaft fest. Die alten Chronisten nennen das Jahr 1362 und ihnen folgt Albert Gümbel, indem er die aus den Jahren 1385—1396 erhaltenen Baurechnungen auf eine neue Wasserzuführung und eine Erneuerung der Bemalung bezieht. Triftige Gründe sind jedoch zu dieser Annahme nicht vorhanden. Mir erscheint es vielmehr wahrscheinlicher, daß diese Rechnungen mit der eigentlichen Erbauung zusammenhängen. Vor allem spricht dafür auch der fortgeschrittene künstlerische Charakter des Bildwerks. Als Meister nennen die Rechnungen einen Heinrich den Parlier, der von 1363 bis 1405 in Nürnberg nachweisbar und sehr wahrscheinlich identisch ist mit dem Erbauer des Ostchors von St. Sebald, Heinrich Beheim Balier. Zum Unterschiede von einem jüngeren Meister dieses Namens, der nach Gümbel der Sohn eines Meisters Hanns des Parliers gewesen ist und von 1397 bis 1430 in den Baurechnungen erscheint, ist er als der Ältere zu bezeichnen. Von einem richtigen praktischen und künstlerischen Gefühl geleitet, wählte man zur Aufstellung des Brunnens nicht die Mitte des Platzes, sondern stellte ihn an der Nordwestecke auf, so daß er nicht als toter Mittelpunktsanzeiger, sondern in Verbindung mit den Häusern und des ihn umflutenden Lebens als Teil eines lebendigen Organismus erscheint. Aus achteckigem, steinernem Wasserkasten steigt auf achteckiger Grundlage eine filigranartig durchbrochene Steinpyramide an. Ein reiches System von zierlichen, in schlanke Fialen auslaufenden Strebepfeilern und zart durchbrochenen Strebe-

bogen bildet das architektonische Gerüst des in stetiger Verjüngung aufwachsenden 18½ m hohen Turmbaues. Reich durchbrochenes Maßwerk schmückt die die einzelnen Stockwerke begrenzenden Brüstungen, die hohen Spitzbogenöffnungen und die mit Krabben und Kreuzblumen besetzten luftigen Wimperge. Anmutig durchbrochen und reich mit Krabben besetzt ist auch der in eine große Kreuzblume ausblühende schlanke Helm. Dazu kommen die in den beiden unteren Stockwerken unter schmuckreichen Baldachinen auf Konsolen stehenden Figuren, unten die sieben Kurfürsten, sowie drei heidnische (Cäsar, Alexander und Hektor), drei jüdische (Josua, David und Judas Makkabäus) und drei christliche Helden (Chlodwig, Karl der Große und Gottfried von Bouillon), oben Moses und die sieben Propheten. Aus dem Schmuck der Konsolen, als deren Träger lockige Jünglinge und rosenumkränzte bloßbusige Mädchen erscheinen, spricht der schon an den Konsolen von St. Sebald beobachtete weltfrohe Sinn. An den Ecken des Wasserkastens erscheinen die Sitzstatuen der vier Evangelisten und Kirchenväter je mit einem vor ihnen sitzenden Schüler. Vollständig verwittert, wurden diese bei der Wiederherstellung des Brunnens in den Jahren 1821—1824 durch in Erz gegossene wasserspeiende Bestien ersetzt, um dann bei der jüngsten Wiederherstellung auf Grund alter Abbildungen wieder neu zu erstehen. Die erste Wiederherstellung, bei der schon viele Teile neu geschaffen werden mußten, wurde unter der Leitung des Kunstschuldirektors Reindel besorgt, während die Bildhauerarbeiten von Bandel, dem Schöpfer des Hermannsdenkmals, Gottfried und Lorenz Rotermundt und Daniel Burgschmiet herrührten, bei der im Jahre 1903 vollendeten, durch den städtischen Baurat Wallraff besorgten Wiederherstellung schuf der Bildhauer Herzog den plastischen Schmuck. Der ruinöse Zustand des Werkes hatte verlangt, das Ganze durch eine Kopie zu ersetzen und alle alten Teile ins Germanische Museum zu übertragen, wohin schon die früher ausgeschalteten Figurenreste gebracht worden waren (Abb. 40). Um dem Werk eine größere Dauer zu sichern, wurde an Stelle des Sandsteins der härtere und wetter-

Abb. 41. Madonna vom Hause Weinmarkt 12a im Germanischen Nationalmuseum. (S. 74.)
Phot. von Christof Müller.

beständigere Muschelkalk genommen. Mit Hilfe einer kolorierten Zeichnung des Georg Penz, der im Jahre 1541 den Brunnen neu bemalt und vergoldet hat, wurde das neuerstandene Werk in Farben gesetzt. Schon 1447 hatte sein Farbenschmuck erneuert werden müssen und 1491 war dieser wieder so verblaßt, daß Wilhelm Pleydenwurff, der Stiefsohn Wolgemuts, den Auftrag zu seiner Auffrischung erhielt. Eine weitere vollständige Neubemalung fand im Jahre 1578 statt. Zum Schutz der zierlichen Steinarbeit hatte schon die Gotik ein eisernes Gitter um den Brunnen herumgeführt, im Jahre 1587 aber war an seine Stelle eine reiche Renaissanceschmiedearbeit getreten und es heißt, daß der Augsburger Schlossergeselle Paulus Kühn, der mit der Ausführung dieses Gitters betraut wurde, das berühmt geworden ist durch den eingeschmiedeten beweglichen Ring, es „viel schöner und kunstlicher als es ihm angedingt worden" ausgeführt hat.

Abb. 42. Tonapostel im Germanischen Nationalmuseum. (S. 69.)
Phot. von Christof Müller.

Leider hat der kunstvoll geschmiedete Aufsatz der Zeit nicht Stand gehalten. An seine Stelle kam gelegentlich der ersten Wiederherstellung des Brunnens eine dürftige gotische Bekrönung, die nun wieder entfernt und durch eine mit Hilfe alter Darstellungen ausgeführte freie Wiederholung des Kühnschen Aufsatzes ersetzt worden ist. Den Entwurf dazu schuf Baurat Wallraff, die Ausführung stammt von den Schlossermeistern Leibold und Frey.

Es ist nicht bekannt, wer dem architektonischen Meisterstück Heinrichs des Paliers d. Ä. den bedeutsamen plastischen Schmuck gegeben hat. Der Name Schonhofer, der mit dem Werk in Verbindung gebracht worden ist, gehört in das Reich der Fabel. Die Urkunden kennen ihn nicht. Sehr wahrscheinlich haben sich zwei Meister in die plastische Arbeit geteilt, von denen der eine, noch mehr in der alten Weise befangen, den Moses und die sieben Propheten der oberen Reihe geschaffen hat, während von dem andern die unteren siebzehn Standbilder der heidnischen, alttestamentlichen und christlichen Helden und der sieben Kur-

fürsten sowie die erwähnten Konsolen stammen. Anzunehmen ist, daß auch die Gruppen des Brunnenbeckens von ihm herrührten. Er war der bedeutendere von den beiden. Von einem heißen Gestaltungsdrange getrieben, geht er unbe-

Abb. 43. Der Deokarusaltar in der Lorenzkirche. (S. 69.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

kümmert um die Tradition seine eigenen Wege und schafft Gestalten von persönlicher Eigenart. — Mit diesen Figuren verwandt ist die auf einer Drachenkonsole stehende Ritterfigur, die von einem Hause am Ellenbogengäßchen ins

Berliner Museum gekommen ist und von der sich heute am Rathause (Rathausgasse) eine Kopie befindet. Ihre Benennung ist fraglich. Nur vermutungsweise hatte man sich für Karl IV. oder einen heiligen Georg ausgesprochen. Wie diese Arbeit, so zeichnen sich durch plastische Feinarbeit auch die ihr zeitlich nahe-

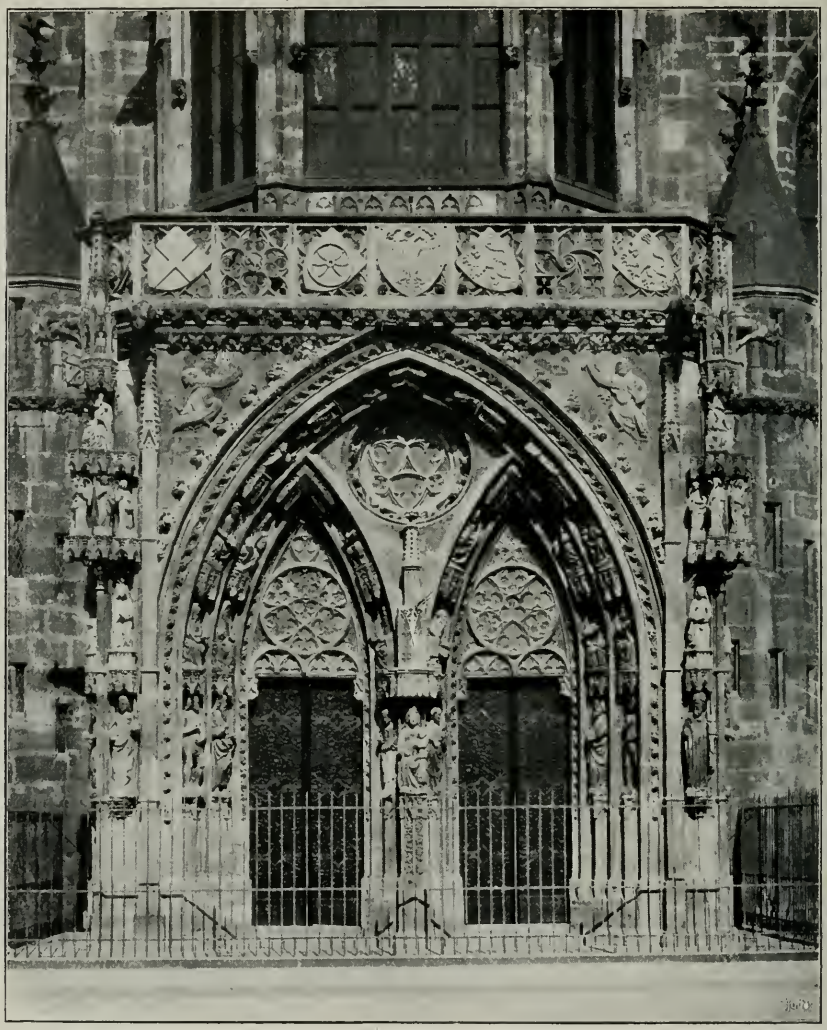


Abb. 44. Vorhalle der Frauenkirche. (S. 69 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

stehenden zwei holzgeschnitzten Könige einer Anbetungsgruppe im Germanischen Museum aus (Josephi, Katalog 223 u. 224). Neben der Steinplastik und der mehr und mehr sich regenden Holzschnitzerei erblühte damals in Nürnberg eine Schule der Tonbildnerei, deren Tätigkeit aber nur von kurzer Dauer gewesen zu sein scheint. Ihre vielleicht in die achtziger Jahre fallende früheste Schöpfung ist eine Gruppe von Christus und den Aposteln in dem unweit gelegenen Kalch-

reuth, während ihre gegen das Ende des Jahrhunderts erreichte Höhe durch die in der Jakobskirche (Hauptaltar) und im Germanischen Museum (Josephi, Katalog 91—96) bewahrten (Abb. 42), dort leider durch einen häßlichen Anstrich verdorbenen Terrakottenfolge von neun sitzenden Aposteln und einem Johannes dem Täufer bezeichnet wird. Ein etwas jüngeres Werk dieser Schule ist die schöne kniende Gestalt (German. Museum Josephi 85), welche am besten als eine ihr Kind anbetende Madonna gedeutet wird. Außerdem seien noch drei stehende Apostel (German. Mus. Josephi 87—89) als vortreffliche Arbeiten dieser Schule genannt. Ein gutes Werk bewahrt auch die Sebalduskirche in einem der im Ostchorumgange aufgestellten Apostel.

Abb. 45. Madonna der Volckamerschen Verkündigung im Ostchor der Sebalduskirche. (S. 71.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Eine allgemeine Stilverwandtschaft verbindet die Werke dieser Schule mit den in Holz geschnitzten Figuren des aus dem Jahre 1406 stammenden Mittelschreins des St. Deokarusaltares der Lorenzkirche: zwölf zweireihig angeordneten Aposteln, welche oben die Sitzstatue Christi und unten die des Altarheiligen einschließen (Abb. 43). Dem Material entsprechend sind die Gewandmassen der gedrungenen Gestalten schärfer gebrochen als bei den Tonaposteln.

Wie die Holzschnitzerei so beginnt jetzt auch die figürliche Erzbildnerei sich zu regen und schafft um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts Werke, wie die seit einigen Jahren im German. Museum bewahrte kuriose Figur des Pfeifers vom Hanselbrunnen des Spitalhofes, den heute eine gute Kopie schmückt, bei der erfreulicherweise die störenden Zutaten weggelassen worden sind, mit denen eine spätere Zeit das Original bedacht hatte, und die vom Unschlitthaus stammende schöne weibliche Maske (Germ. Mus. Josephi 157), die ich nicht später anzusetzen vermag. Vorzügliche Erzgüsse romanischen Ursprungs sind die großen charaktervollen Löwenköpfe, die an St. Sebald und St. Lorenz als Türklopfer dienen, doch läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, daß sie Nürnberger Ursprungs sind.

Eine größere Aufgabe fiel der Steinplastik zu, als es galt, der im Jahre 1411 vollendeten Vorhalle der Frauenkirche die plastische Ausstattung zu geben

(Abb. 44). Da das Außenbildwerk vielfach erneuert und im Innern der Charakter der Arbeiten durch Bemalung und Vergoldung stark beeinträchtigt ist, läßt sich stilgeschichtlich nicht viel darüber sagen. Wie an St. Lorenz so erscheint auch am Mittelpfeiler des Portals der Frauenkirche Maria mit dem Kinde und findet sich unter den in den Leibungen aufgestellten Figuren das erste Menschenpaar. Über dem Baldachin der Madonna gabelt sich der Pfosten und bewirkt so den spitzbogigen Abschluß der beiden seitlichen Türöffnungen. Den Zwickel dazwischen durchbricht eine schön umkränzte mit Pässen gefüllte Rose. Die in den Archivolten unter Baldachinen sitzenden Gestalten stellen Erzväter und Patriarchen dar, und wie bei St. Lorenz füllen Propheten mit Schriftbändern die Zwickel, je zwei an der Front und den beiden Seitenportalen der Vorhalle. Dazu kommen an den beiden Ecken je vier Sibyllen, Gruppen musizierender und jubilierender Engel, darunter die Gestalten des heiligen Königspaares Heinrich II. und Kunigunde, sowie der Heiligen Sebald und Laurentius, der beiden Schutzpatrone der Stadt, und in der Höhe die thronenden Gestalten von Moses und Salomo. Männliche und weibliche Heilige umkränzen das nördliche und südliche Portal der Halle, deren innerer Schmuck mit dem äußeren im engsten Zusammenhange steht. Außer Sitz- und Standbildern von Heiligen, Propheten und Sibyllen gewahren wir hier in den Kehlungen die klugen und die törichten Jungfrauen und allegorische Darstellungen von Tugenden, während die Gewölberippen mit musizierenden und weihrauchschwingenden Engeln belebt sind. Das Ganze ist ein Hymnus auf die Herrlichkeit Mariens, deren Krönung sich in der Darstellung des Schlußsteins vollzieht, während das Tympanonfeld über dem Eingang der Kirche die in zwei Zonen verteilte Darstellung der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel zeigt. Deutet auch manches auf eine gute Beobachtung der Wirklichkeit, so erscheint doch das Portalbildwerk im Vergleich mit dem des Schönen Brunnens verflacht und veräußerlicht. Mehr als hier spüren wir von dem Suchen und Ringen jener Tage in dem ausgezeichneten Epitaph der Tetzelkapelle von St. Ägidien mit den so schön das Kreuz umschwebenden Engeln und der lebensvollen Darstellung der um den Rock würfelnden Soldaten sowie in dem Relief des Engels am Koburgerschen Hause Ägidienplatz 11—13 und in der herben Gestalt Johannis des Täufers auf der Nordseite des Ostchorumganges von St. Sebald. Noch deutlicher kommt der vorwärts dringende künstlerische Geist jener Tage in der mit packendem Realismus und ausdrucksvollem Rhythmus gearbeiteten Gestalt des 1416 verstorbenen Deutschordensmannes Konrad von Egloffstein auf dem Grabstein in der Jakobskirche und in dem künstlerisch mit diesem Werke wetteifernden Bildnis des 1426 verstorbenen Herdegen Valzner an dem offenen Tumbengrabe zur Erscheinung, das die Mitte der 1418 von diesem erbauten Kapelle der Heiliggeistkirche einnimmt. Gegen die hier sich offenbarende künstlerische Kraft fällt die in dieser Kapelle aufgestellte Grablegung Christi etwas ab, wenn auch Einzelheiten, wie die Behandlung des Körpers Christi und die lebendige Darstellung der in die Sarkophagwand eingelassenen Grabeswächter von unmittelbarer Berührung mit der Natur zeugen. Diese gibt einem auch

das aus dem Jahre 1422 stammende, leider schlecht erhaltene Epitaph zu fühlen, das links vom Eingang der Moritzkapelle in die Rückseite des hier vortretenden Bratwurstglöckleins eingelassen ist und, eingeschlossen von Maria, Johannes und den Heiligen Katharina und Barbara Christus im Grabe zeigt, aus dem das Veronikatuch weit herabhängt und unten zu seinen Seiten einen Papst, einen Bischof und wie diese kniend das Stifterpaar zeigt.

Zu dem Bedeutendsten, was in jenen Tagen die Nürnberger Bildnerkunst geschaffen hat, gehören ohne Zweifel die aus den zwanziger Jahren stammenden, eine feierliche Größe atmenden Gruppen der Volckamerschen Verkündigung (Abb. 45) und der Behaimschen Heimsuchung an der Südseite im Innern des Ostchors von St. Sebald. Ebenso lebendig wie monumental gestaltet, zeigen sie eine sich tief einprägende seltene Vereinigung von Anmut und Würde.

Die Weiterentwicklung vollzog sich freilich nicht in der Richtung dieser Kunst. Der sie stark beherrschende und auf einen idealen Gesamteindruck zielende Sinn für Reinheit der Linie und Wohllaut der Form trat vielmehr im Laufe der kommenden Zeit mehr und mehr zugunsten eines herben Naturalismus und einer mehr plastischen Massenwirkung zurück. Ohne Rücksicht auf äußere Formenschönheit ringt das mehr und mehr erstarkende Naturgefühl nach lebensvollerer Gestaltung. Mit der Anatomie des Körpers nehmen die Künstler es zwar noch nicht genau, aber das äußere Detail wird mit größtem Naturalismus behandelt und vielfältig gebrochen legen sich um die Körper die schweren Gewandmassen. Man sieht es auf äußerste Naturlebendigkeit ab, ohne im Besitz der dazu nötigen künstlerischen Mittel zu sein. So stehen oft Altes und Neues in einem Werk unvermittelt nebeneinander. Solche Werke, die den Übergang von der idealisierenden Richtung des Mittelalters zum Realismus der kommenden Zeit darstellen, sind der 1437 entstandene Rietersche Christus an der westlichen Sakristeimauer von St. Sebald (hier Kopie, Original in der Kirche), die am Choreingang von St. Lorenz stehenden Heiligen Stephanus und Laurentius und die unweit davon aufgestellten Figuren eines heil. Bischofs und eines sitzenden heil. Laurentius, dessen schöner Sockel das Motiv des seine Jungen mit seinem Atem wiederbelebenden Löwen aufweist. Vor allem sind hier zu nennen eine vortrefflich in Holz geschnitzte Kreuzigungsgruppe im German. Museum (Josephi, Katalog 235), die an der Nordseite im Ostchor von St. Sebald aufgestellte schwer gewandete und dabei doch frei bewegte Gestalt Johannis des Evangelisten, die erwähnte Strahlenmadonna am Eingang des Chors dieser Kirche und der an der Westseite der Sebalduskirche aufgestellte heil. Christophorus. Zwar hat bei der Strahlenmadonna (Abb. 46), einer sorgsam durchgebildeten Holzschnitzerei die Gewandung noch viel von der Gebundenheit der alten Zeit, aber das das ganze Werk durchdringende Lebensgefühl, insbesondere der lebenatmende Kopf der Madonna, die naturalistische Körperbildung des Kindes und die lebhafte Bewegung der die Mondsichel stützenden Engel weisen weit in die kommende Zeit hinein und rechtfertigen es, dieses Werk mit dem ihm stilistisch verwandten Evangelisten in die Zeit um 1440 und damit in die Nähe des das Schlüsselfeldersche Wappen und die Jahreszahl 1442 tragenden heil. Christophorus zu

rücken (Abb. 47), der in besonderem Maße dazu angetan ist, uns die Kraft zu fühlen zu geben, mit der damals die Nürnberger Plastik auf ihr Ziel lossteuerte. Die Durcharbeitung des ausdrucksvollen Kopfes, die Modellierung der die schwellenden Adern zeigenden kräftigen Gliedmaßen und die Behandlung der sich mit tiefeingeschnittenen Falten um den Körper legenden Gewandmassen ge-

Abb. 46. Madonna. Holzschnitzerei in der Sebalduskirche. (S. 71.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Abb. 47. Der Schlüsselfeldersche heil. Christophorus an der Westseite der Sebalduskirche. (S. 71 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

mahnen an die Kühnheit, mit der damals der Meister des Tucheraltares die Nürnberger Malerei in neue Bahnen gelenkt hat. Man hat früher dieses Werk mit dem Steinmetzen Hans Decker in Verbindung gebracht, der im Jahre 1437 unentgeltlich das Bürgerrecht erhielt und 1449 in den Steuerverzeichnissen genannt wird, und hat diesem auch die 1446 entstandene Grablegung in der St. Wolfgangskapelle von St. Ägidien zugewiesen. Aber es fehlen dafür die

Belege, und die große Verschiedenartigkeit der beiden Werke, von denen jenes das größte naturalistische Können verrät, während hier mehr die große Linienführung betont ist, macht es unmöglich, beide Werke einem und demselben Meister zuzuweisen. Trotz ihrer Befangenheit und Härte, die mehr von einem Sinn für rhythmischen Klang als von naturalistischen Neigungen zeugen, hat diese Grablegungsgruppe uns viel zu sagen. Die Komposition ist einfach und klar und ein starkes Gefühl beherrscht die freilich des individuellen Lebens entbehrenden Gestalten. Etwas jüngeren Datums sind die beiden edel ge-

Abb. 48. Grablegung in der Wolfgangskapelle der Ägidienkirche. (S. 72 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

wandeten Standbilder der Heiligen Erasmus und Sebaldus an der Nordseite im Ostchor von St. Sebald.

Die Bildnerei hat sich nicht auf die Ausschmückung der Kirchen beschränkt. Auch die Häuser, mochten sie noch so einfach gebaut sein und nur am Eingang eine reichere architektonische Gliederung zeigen, sollten des plastischen Schmuckes nicht entbehren. Glaubte man sie doch gegen alles Böse zu feien, wenn man an der Ecke das Bildnis der Madonna oder eines Schutzheiligen aufstellte oder eine sinnige Reliefdarstellung in die Mauer einließ. Gehört auch die Mehrzahl der figürlichen Häuserwahrzeichen dem fünfzehnten Jahrhundert an, so hat doch

schon das vierzehnte Jahrhundert die schöne Sitte, sein Haus damit zu schmücken, aufgebracht und Werke von der zarten Anmut der heil. Katharina am Portal des Katharinenklosters (soll durch eine Kopie ersetzt werden) und der feingliedrigen Madonna vom Hause Weinmarkt 12a (hier Kopie, Original im German. Museum Josephi, Kat. 3) zu schaffen (Abb. 41). Eine ausgezeichnete Arbeit aus dem letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts ist die auf einer den Männleinkonsolen der Sebalduskirche verwandten Konsole stehende schön bewegte lebensvolle Madonna Winklerstraße 3, und aus dem Ende dieses Jahrhunderts scheinen mir der heute im German. Museum (Josephi, Kat. 34) bewahrte jugendschöne Verkündigungsengel vom Hause Burgstraße 1 (hier heute Kopie) sowie der auf einer Konsole mit origineller Stützfigur stehende heil. Laurentius am Lorenzer Schulhaus und der mit aufgeschlagenem Buche dastehende Mönch Bindergasse 10 zu sein. Von der gleichfalls damals entstandenen Figur des Kartäusermönches an der Ecke des Zwölfbrüderhauses Kartäusergasse 2 war schon die Rede. (Hier Kopie, Original im Spitalhofe.) Die an der gegenüberliegenden Ecke der an Stelle der Zwölfbotenkapelle erbauten Feuerwache stehende Madonna ist etwas jüngeren Datums und gehört, wie auch die Madonnen Kaiserstr. 13 und Dötschmannspl. 20, dem ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts an, aus dessen zweitem Viertel sich eine Reihe wichtiger Arbeiten erhalten hat. Den Anfang machen die etwas ungelenke, reich und schwer gewandete Madonna Adlerstraße 28 und die durch besondere Schönheit der Bewegung und Innigkeit des Ausdrucks ausgezeichnete Madonna Obstmarkt 16, deren Anmut in reizvollem Widerspruch steht zu der schweren Gewandung, wie sie auch die schöne Madonna Josephsplatz 7 und der in stark geschweifter Haltung dastehende heil. Nikolaus Tucherstraße 13 zeigen. Würdige zeitgenössische Schöpfungen der Strahlenmadonna und des segnenden Evangelisten Johannes in St. Sebald sind die groß und bedeutend aufgefaßte Madonna an der Mohrenapotheke (Königstraße 32) und die zu den edelsten Schöpfungen der Nürnberger Plastik gehörende herrliche Madonna, die einst an der Ecke des gegen den Hauptmarkt gerichteten Fachwerkhauses Zwischen den Fleischbänken 2 (Lobenhoferſches Haus) stand und heute im Germanischen Museum bewahrt wird (Josephi, Kat. 234). Auch hier fesselt die reizvolle Mischung von mittelalterlicher Gebundenheit und einer über diese hinausstrebenden naturalistischen Frische. Aus derselben Zeit stammen auch der heil. Jakobus d. Ä., Winklerstraße 15, und der heil. Sebaldus, Theresienplatz 2, neben dem als derbe Handwerksarbeit jener Tage am Nachbarhause Theresienstraße 4 ein Sebaldusrelief erscheint.

Wie die Ausmalung des Rathaussaales, die Bemalung des schönen Brunnens und die polychromen Reste an den Bildwerken der Sebalduskirche erkennen lassen, verband sich mit der Formenfreudigkeit ein lebhafter Sinn für Farbe. Ein künstlerisches Urteil über den damaligen Stand der Wandmalerei in Nürnberg können wir uns nach den dürftigen Resten, von denen noch zu reden sein wird, nicht bilden. Für die Tafelmalerei war die Zeit noch nicht gekommen. Erst zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts begann diese ihren Aufstieg zur

Höhe. Im vierzehnten Jahrhundert ist sie über bloße Ansätze nicht hinausgekommen. Auf die Glasmalereien, die sich erfreulicherweise in St. Sebald und St. Martha erhalten haben, wird später hinzuweisen sein. Von den kostbaren Altargeräten, und liturgischen Gewändern, die einst den reichen Schatz der Kirchen bildeten, ist so gut wie nichts auf uns gekommen. Vieles wurde nach Einführung der Reformation veräußert und eingeschmolzen, das meiste nach dem, bedeutende finanzielle Opfer fordernden unglücklichen Kriege gegen den Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg im Jahre 1552, von weiteren Verkäufen und Einschmelzungen hören wir aus den Jahren 1610, 1798 und 1806. Wie viele von den Stücken aus dem 14. Jahrhundert stammten und was das 15. Jahrhundert dazu beigetragen hatte, läßt sich nicht sagen. Dem letzteren gehört der heute im Germanischen Museum bewahrte, mit getriebenen Silberplatten und vergoldeten Knöpfen besetzte Schrein an, in dem einst in der Spitalkirche die Reichskleinodien aufbewahrt wurden. Das Vorbild dazu bildete der die Reliquien des heil. Sebaldus bergende, 1397 entstandene Schrein. Ohne Zweifel war auch die große Monstranz, die im Jahre 1806 aus dem Sakramentshäuschen von St. Lorenz in den Schmelzofen der Münchener Münze wanderte, ein Werk des 15. Jahrhunderts, und war auch sonst hier für die Goldschmiede ein günstiger Boden. Sonst hätte sich wohl kaum der als wandernder Goldschmiedsgeselle am 11. März des Jahres 1455 nach Nürnberg kommende Albrecht Dürer, der Vater des großen Malers, veranlaßt gesehen, seine Heimreise in die ungarische Heimat, von der aus er bis in die Niederlande gezogen war, aufzugeben und sich in Nürnberg niederzulassen. Wie angesehen der Meister Hieronymus Holper war, dem er sich verdingte, erhellt daraus, daß dieser im Jahre 1452 im Verein mit dem Goldschmied und Siegelschneider Seitz Herdegen das Majestätssiegel des Königs Ladislaus von Böhmen auszuführen hatte, der sich um einen guten Künstler an den Nürnberger Rat gewandt hatte. Der Fall ist nicht vereinzelt, vielmehr erlangten Nürnbergs Kunstschöpfungen im Laufe des 15. Jahrhunderts einen solchen Ruhm, daß sie von Kaisern, Königen und Fürsten begehrt wurden und ihre Meister gesuchte Leute waren. Nicht nur Nürnberger Tand, sondern auch bedeutende künstlerische Schöpfungen der Nürnberger Kunst wanderten durch alle Lande.

Abb. 49. Die Mauthalle. (Nach dem Umbau.) (S. 83 f.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

5. Die Baukunst im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Nicht allein durch seine handwerkliche, industrielle und künstlerische Ausfuhr, sondern zugleich auch durch seine immer stattlicher werdende äußere Erscheinung begann Nürnberg im Laufe des 15. Jahrhunderts die Augen der Welt auf sich zu lenken. So gestaltete es sich zu einem Emporium von Handel und Gewerbe, und zugleich zum Mittelpunkt aller wissenschaftlichen, künstlerischen und religiösen Bestrebungen, die seit Mitte des Jahrhunderts anfingen, die deutsche Kultur von Grund auf zu verändern. Nirgends fanden jene einen so gut vorbereiteten Boden wie hier, nirgends erscheint der Übergang von der mittelalterlichen Kultur zur Kultur der Renaissance natürlicher, organischer und gesünder als in Nürnberg, dessen ganzes Geistesleben von Anbeginn an von jenem Kraftgefühl und jenem in der Wirklichkeit wurzelnden schaffensfrohen Idealismus getragen war, der im Zeitalter der Renaissance und der Reformation seinen kraftvollsten Ausdruck gefunden hat.

Dem 15. Jahrhundert fiel die Aufgabe zu, weiter auszuführen und auszubauen, was im 14. Jahrhundert im großen Stil begonnen worden war. Dieses hatte der Stadt ein großstädtisches Gepräge gegeben, die Grundlinien waren festgestellt, eine Reihe hervorragender Bauten kirchlichen und profanen Charakters

war mit großem Aufwand an künstlerischen Mitteln geschaffen, mit der Gemeinde hatten einzelne Private gewetteifert, den Häusern, mochten sie nun gemeinnützigen Zwecken dienen oder privater Natur sein, ein stattliches Aussehen zu geben. Der künstlerische Charakter der Stadt war auf diese Weise im großen und ganzen bestimmt, aber noch harrte manches der Vollendung, und vieles Neue mußte noch hinzukommen, bevor das vom 14. Jahrhundert so groß angelegte und in einzelnen Teilen schon so reich und prächtig ausgeführte Stadtbild im ganzen vollendet war.

Wir wissen schon, daß der Lorenzkirche ein mit dem übrigen harmonierender Chorbau fehlte, und daß man sich an seine Erbauung machte, nachdem man durch Einziehung der Strebepfeiler das Langhaus um ein bedeutendes Stück verbreitert hatte. „1439 . . . . ward der kor angefangen", so berichtet uns eine in der Höhe des Chorbaues angebrachte große Inschrift, die uns zugleich darüber aufklärt, daß 1477 das Werk vollbracht war. Schon fünf Jahre vorher hatte die Weihung des Chores und seiner Altäre stattgefunden (Abb. 50). Der Plan zu diesem Bau stammt von dem Regensburger Dombaumeister Konrad Roritzer, der seit 1448 häufiger zu seiner Leitung nach Nürnberg kam. Über die außerdem am Bau beteiligten Meister, unter denen als Erbauer der Sakristei Hans Bauer aus Ochsenfurt und seit 1463 Jakob Grimm hervorragen, geben die im Kreisarchiv bewahrten Wochenlisten genaue Auskunft. Wie bei St. Sebald, so besteht auch hier der Chor aus einer hohen, dreischiffigen Halle mit Umgang, und tragen zehn Pfeiler das Gewölbe, aber während dort die Strebepfeiler aus der Wand heraustreten und dazwischen schmale, schlanke Fenster erscheinen, ist hier der untere Teil der Strebepfeiler in den Kirchenraum hereingezogen, so daß ein Kranz von sieben Kapellen mit verhältnismäßig breiten Fenstern entstand, und springt erst die Obermauer so weit zurück, um die mit Figurennischen versehenen und mit vorgestellten Fialen ausgestatteten Strebepfeiler freizulegen. Auch diese Obermauer, der im Innern eine sich rings um den Chor herumziehende Galerie vorgelagert ist, wird von einem Kranz breiter Spitzbogenfenster durchbrochen. Das Äußere ist viel einfacher ausgestattet als bei St. Sebald, aber von wuchtigerer und kraftvollerer Wirkung und dem entspricht auch das Innere, das mächtige Verhältnisse zeigt und mit seinem aus den kapitällosen Pfeilern herauswachsenden, reichgegliederten, kunstvollen Rippennetzwerk Monumentalität und malerischen Reiz auf das glücklichste verbindet. Je größer im Langhaus der Höhenunterschied zwischen dem Mittel- und den Seitenschiffen ist, um so packender ist die Raumwirkung im Chor, wo plötzlich die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporschnellen. Zur malerischen Wirkung trägt hier wesentlich der warme rote Ton des Steines und der feurige Glanz der wohlerhaltenen, meist dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstammenden, farbenglühenden Glasfenster bei. Ein dekoratives Prachtstück ist hier die schöngewölbte zweistöckige Sakristei, die mit ihrer schmucken Portalwand und dem im Jahre 1519 geschaffenen Wendeltreppenturm weit in die Südseite des Chores hineinragt (Abb. 51).

Dem Beginn des 16. Jahrhunderts scheinen auch die der Brauttüre vor-

gelagerte Halle und der daranstoßende, vortrefflich erneuerte Ölbergbaldachin mit seinen rankenartig gebogenen Fialen anzugehören, und den Eindruck eines Einschiebsels aus dieser Zeit macht mit seinem merkwürdigen Bildwerk die auf einem verzierten Stichbogen ruhende Oberwand über dem westlichen

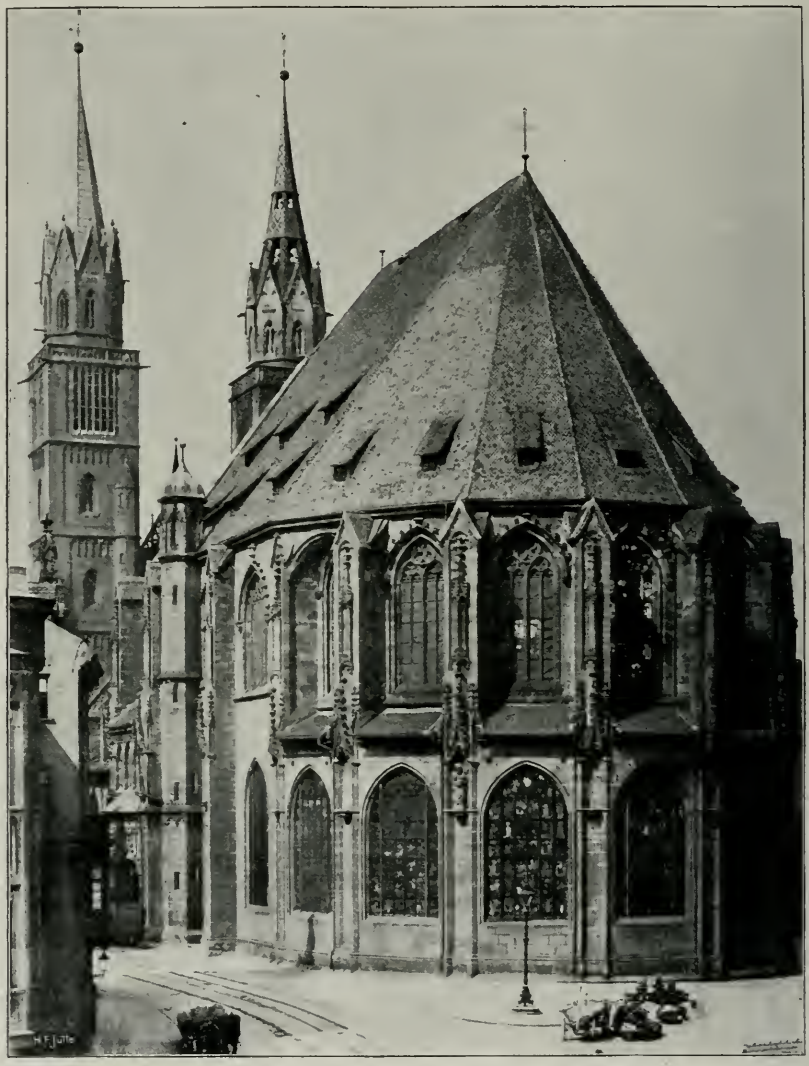


Abb. 50. Chor der Lorenzkirche. (S. 77.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Portal der Südseite. Zurzeit wird das Äußere der Lorenzkirche durch den Kirchenbaumeister Joseph Schmitz unter Mithilfe des Architekten Professor Otto Schulz einer gründlichen Wiederherstellung unterzogen, bei der die stark verwitterten Teile in derselben stilechten Weise wie bei St. Sebald durch neue ersetzt werden.

Von einer kirchlichen Bautätigkeit, wie sie die früheren Jahrhunderte in Nürnberg sahen, ist im 15. Jahrhundert keine Rede mehr. Es war kein Bedürfnis nach kirchlichen Neuschöpfungen vorhanden, höchstens nach Erweiterung und reicherer Ausstattung des Vorhandenen. So wurde 1427 der Chor der St. Johanniskirche vollendet, von 1428 bis 1434 die 1273 geweihte Klarakirche

Abb. 51. Chor der Lorenzkirche mit dem Blick auf die Sakristeitreppe. (S. 77.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

in eine gotische Kirche mit gewölbter Holzdecke umgewandelt, so erhielt im Jahre 1482 die im Heilsbronner Hof stehende alte St. Nikolauskapelle die Gestalt, die sie noch hatte, als sie dem in den Jahren 1848 und 1849 erbauten kgl. Bankgebäude zuliebe abgebrochen wurde, und so wurde Ende der achtziger Jahre die Heiliggeistkirche erweitert. Eine Neuschöpfung ist die unscheinbare Kapelle zum heiligen Grabe, welche im Jahre 1459 Georg Ketzel auf dem

Spitalfriedhof hatte errichten lassen, nachdem er sechs Jahre zuvor die Maße dazu aus Jerusalem geholt hatte, wohin er mit dem Markgrafen Friedrich II. von Brandenburg gepilgert war. Wichtiger als diese ist die im Jahre 1483 von Hans Beer erbaute Kapelle des Ebracher Hofes, dessen kunstvoll gebildetes Fächergewölbe nur noch übertroffen wurde durch die stattlichen Fächergewölbe in der von demselben Meister erbauten, auf vier Rundsäulen ruhenden Hallenkirche der Augustiner. Diese in den Jahren 1479 bis 1485 erbaute Kirche, die von dem auch bei der malerischen Ausschmückung des Klosters tätigen Maler Hans Beuerlein mit zwei großen Wandbildern ausgestattet worden sein soll, ist wie die Schan leider zu Beginn des vorigen Jahrhunderts abgetragen worden (1816). Ein während der Abbruchsarbeiten von dem Nürnberger Zeichner und Kupferstecher Wilder hergestelltes Aquarell und eine zwei Jahre später von diesem geschaffene Radierung (Abb. 52) vermitteln uns eine Vorstellung von den prachtvollen Gewölben dieses Baues, durch den die Spätgotik in Nürnberg auf das glänzendste vertreten war. Ihr gehört auch der durch eine Adam Kraftsche Grablegungsgruppe ausgezeichnete Rundbau der 1513 erbauten Holzschuherschen Grabkapelle auf dem Johannisfriedhofe und die um 1506 erbaute, vielleicht von Hans Beheim herrührende zweischiffige Kapelle des von dem kunstsinnigen Matthäus Landauer gegründeten und nach ihm benannten Zwölfbruderhauses an, dessen mit zapfenartig frei herabhängendem Rippenwerk versehenes Gewölbe von zwei schraubenförmig gewundenen Säulen getragen wird. Ein einfacher gotischer Bau scheint die im Jahre 1807 eingelegte St. Annakapelle gewesen zu sein, welche im Jahre 1511 der reiche Tuchmacher Kunz Horn auf dem Friedhof von St. Lorenz erbauen ließ, derselbe, der auf dem großen rötlichen Marmorrelief an der Sakristei von St. Lorenz als Stifter erscheint. Das die von einem Engelreigen umgebene Majestas Domini aufweisende ansehnliche Werk ist unbekannten Ursprungs und steht weder mit Kraftscher noch Stoßischer Kunst in Zusammenhang. Der St. Annakapelle folgte ein Jahrzehnt darauf als der letzte gotische Kirchenbau der Stadt die auf Geheiß des Konrad Imhoff in den Jahren 1519—1521 auf dem Friedhof von St. Rochus erbaute Kapelle. Den Auftrag zu ihrer Erbauung erhielt Hans Beheim, der größte Baumeister der Stadt, die Ausführung aber rührt von dessen Sohn Paul her, der wie sein Vater Steinmetz auf der Peunt, d. h. ein in städtischen Diensten auf dem alten Bauhofe ansässiger Meister war. Die Kapelle ist auffallend einfach gebildet, vornehmlich war es dem Meister um eine schöne freie Raumwirkung zu tun. In den teils rundbogig, teils spitzbogig abschließenden Fenstern fehlt wie in den vorgenannten Kapellen jedes Maßwerk. Man spürt, daß es mit der Gotik zu Ende geht, und daß der neue Geist, der die Plastik und die Malerei schon von Grund auf verändert hatte, nun auch die Baukunst ergreift.

Bedeutende Aufgaben waren im Laufe des 15. Jahrhunderts der Profanbaukunst gestellt worden. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein zog sich der viele Kräfte und Mittel beanspruchende Bau der Stadtmauer hin. 1422 übernahm der Rat vom Kaiser Sigismund die kaiserliche Burg mit der Verpflichtung, sie im Stand zu halten und die an ihr nötigen Ausbesserungen vorzunehmen,

„damit wir und unsere Nachkommen im Reich, so wir gen Nürnberg kommen, desto geruhlicher und lustiger unsere Wohnung da mögen haben", und als fünf Jahre später der burggräfliche Besitz dazu kam und die Stadt allein Herr der Burg war, da wurde durch Verbreiterung des sie umgebenden Grabens und durch Anlage von Bollwerken mit ihrer starken Befestigung der Anfang gemacht. Besonders wirkte dabei die Furcht vor den Hussiten mit.

Die schon im Jahre 1368 begonnene, aber im wesentlichen erst im 15. Jahr-

Abb. 52. Augustinerkirche (abgebrochen)
nach einer Radierung von Chr. Wilder. (S. 80.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

hundert durchgeführte Pflasterung der Straßen sowie die Verwandlung der hölzernen in steinerne Brücken trug wesentlich zum äußeren Ansehen der Stadt bei. Kein Geringerer als der Meister Jakob Grimm, der Vollender des Chores von St. Lorenz, war es, der im Jahre 1457 die erste steinerne Brücke schuf. Sie führte an Stelle der heutigen Maxbrücke mit drei Schwibbogen über die Pegnitz. Von demselben Meister wurden auch im Jahre 1485 die gleichfalls heute durch andere ersetzten Brücken beim Spital (Schuld- und Heubrücke) erbaut, während mit der 1484 erfolgten Erbauung der im Jahre 1700 durch die heutige ersetzten

Barfüßerbrücke (Museumsbrücke) der Rothenburger Baumeister Hans Müllner betraut worden war. Auch die Fleischbrücke wurde in dieser Zeit (1487) in Stein ausgeführt, aber nicht wie hundert Jahre später mit einem, sondern mit zwei Bogen; nur die damals als Lange Brücke bezeichnete Karlsbrücke führte man

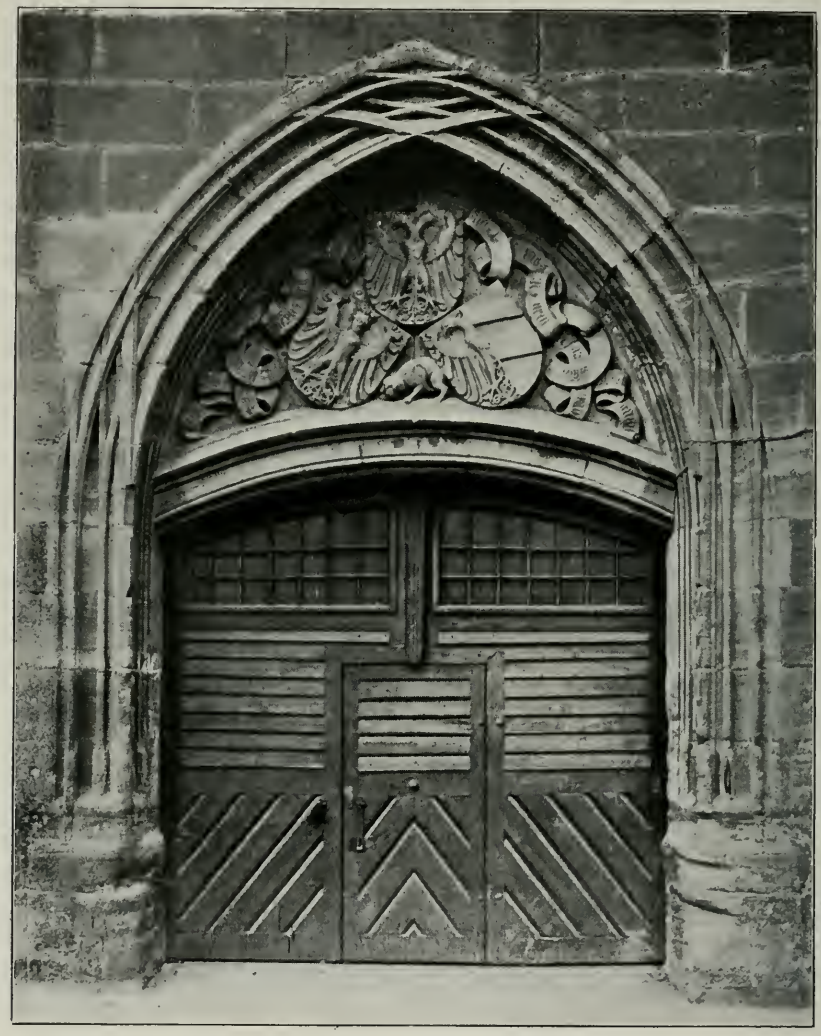


Abb. 53. Portal der Mauthalle (vor dem Umbau des Gebäudes). (S. 84.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

(1451) von neuem aus Holz auf und versah sie mit einer Verdachung, so daß sie den Wehrgängen der Stadtmauer glich. Erst im Jahre 1728 erhielt sie ihre jetzige Gestalt.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand eine Reihe wichtiger Bauten, die wesentlich zur Bereicherung des Stadtbildes beigetragen haben. Der Anfang wurde mit dem 1454 vollendeten Almosenhause auf dem Sebalder

Friedhofe gemacht. Dasselbe diente zur Verteilung von Almosen an die in den Siechkobeln isolierten Aussätzigen, oder wie sie in Nürnberg genannt wurden, Sondersiechen. An das Gebäude stieß im Westen das in den Jahren 1510 und 1511 von Hans Beheim erbaute und 1559 weiter ausgebaute Schulhaus von St. Sebald. Das mit besonderem Reichtum ausgestattete Almosenhaus ist leider nicht auf uns gekommen. Es wurde im Jahre 1809 eingelegt, um Platz zu gewinnen für den in den darauffolgenden Jahren ausgeführten nüchternen Bau der Hauptwache. Nur Zeichnungen haben uns sein Bild bewahrt. Seinen Hauptschmuck bildete der reiche obere Abschluß der Front. Die Mitte nahm eine von hohen Fialen eingeschlossene und bekrönte große Rosette mit einer Uhr ein; von hier aus zogen sich, mit eingestellten Figuren besetzt, nach beiden Seiten hohe Zinnenkränze hin, die an den Ecken durch Fialen überragt wurden. 1514 wurde der Bau von Hans Groß mit Gemälden ausgestattet, von deren Renovierung später mehrfach die Rede ist. 1520 wurde er von Hans Beheim umgebaut und zur Aufnahme des Schauamtes eingerichtet, das die Aufgabe hatte, die Arbeiten der Goldschmiede zu beschauen, d. h. auf ihren Metallwert zu prüfen und mit der Kontrollmarke, dem Beschauzeichen, zu versehen. Darnach erhielt in der Folgezeit der Bau den Namen „die Schau". Mit Eifer wachte der Rat durch eine besonders von ihm eingesetzte Behörde: das Rugsamt, darüber, daß nur gute und gediegene Handwerksstücke den Bannkreis der Stadt verließen. Nicht zum wenigsten hat die straffe Organisation des handwerklichen Lebens durch den Rat zu der vielgerühmten Leistungsfähigkeit und Gediegenheit des Nürnberger Handwerks beigetragen.

Unter den im Laufe des 15. Jahrhunderts entstandenen gemeinnützigen Bauten spielen eine hervorragende Rolle die in großer Zahl und bedeutender Ausdehnung erbauten Kornhäuser. Je länger man hinter den starken Mauern eine Belagerung auszuhalten imstande war, um so mehr tat es not, durch Anlage großer Kornlager für eine ausreichende Verpflegung Sorge zu tragen. Auch den durch Hungersnöte und Teuerungen hervorgerufenen Gefahren suchte man dadurch zu begegnen. Auf dem Graben hinter St. Lorenzen wurde im Jahre 1400 das im vorigen Jahrhundert eingelegte bürgerliche Kornhaus erbaut. Ihm schloß sich um die Mitte des Jahrhunderts die im Süden dem Laufe der inneren Mauer folgende, zum Teil im Stadtgraben, zum Teil auf dem Zwinger erbaute Reihe von Kornhäusern an, die seit 1572 auch als Zeughäuser verwendet wurden und 1588 an ihrer östlichen Schmalfront den martialischen Portalbau mit seinen beiden runden Flankierungstürmen erhielten. 1481 kam dazu der unter dem Namen Peststadel bekannte Bau in der Tetzelgasse und in den Jahren 1490/91 das durch eine kleine Portalhalle ausgezeichnete Unschlitthaus, das als Kornhaus gebaut, aber als Unschlitt-(Talg-)Niederlage benutzt wurde. Das in den Jahren 1494/95 aufgeführte große Kornhaus auf der Feste zwischen dem fünfeckigen Turm und dem Luginsland haben wir schon gewürdigt. Es erhielt bald darauf sein monumentales Gegenstück in dem nach seiner späteren Bestimmung als Mauthalle bezeichneten 84,60 m langen und 19,70 m breiten Riesenbau (Abb. 49), der in den Jahren 1498 bis 1502 in der Nähe des damals abge-

brochenen inneren Frauentores über der in einen gewölbten Keller umgewandelten Stadtmauer entstand. Wie die Kaiserstallung hat auch dieses Kornhaus einen auf Kraftschen Ursprung weisenden heraldischen Schmuck. Das Tympanon des östlichen Spitzbogenportals, dessen Leibung und Archivolten von geflochtenem Stabwerk belebt sind, zeigen, umschlossen von lebhaft bewegtem

Abb. 54. Großer Rathanshof (Beheimscher Teil). (S. 87.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Bandwerk, den Nürnberger Wappendreiverein, dazu als Symbol der Wachsamkeit ein gelagertes Hündchen (Abb. 53). Das Relief des westlichen Portals ist neu. Eigentümlich sind die hohen Spitzgiebel, deren Wände nicht in der gewohnten Weise durch Eisenen, sondern durch ein großmaschiges Netz von geschweiften Steinbändern verstärkt sind, die an den Berührungsstellen wie durch Bünde zusammengefaßt erscheinen, ein an Fachwerk und Eisengitterungen

erinnerndes Motiv. 1572 wurde in dieses, im Jahre 1899 in geschickter Weise in ein mit vielen Läden eingerichtetes Kaufhaus umgewandelte Gebäude das Zollamt (die Maut) und eine Wage hineingelegt, die im Gegensatz zu der schon im 14. Jahrhundert in der Winklerstraße bestehenden Wage die große Wage genannt wurde. Auch die kleine Wage erhielt ein ansehnliches Gebäude, das 1497 vollendet, zum Zeichen seiner Bestimmung durch Adam Kraft mit einem die Tätigkeit des Wagmeisters in köstlicher Weise charakterisierenden Relief geschmückt wurde. Auch architektonisch ist der Bau ausgezeichnet.

Abb. 55. Balustrade vom Hof des Imhoffschen Hauses (Historischer Hof) Tucherstraße 20. (S. 88.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Reiches Stabwerkgeflecht schmückt die spitzbogige Nebentür, und eine Blendarkade mit dünnen Säulen und geschweiften Spitzbogen belebt über einer wie das Haupttor schiefwinklig einschneidenden großen Rundbogenöffnung die seitliche Giebelwand. Enthielt das Gebäude doch in seinem ersten Stock die geräumige und wohlausgestattete Herrentrinkstube, wo die Herren des Rates zu frohem Trunke zusammenkamen und die auch sonst zur Abhaltung kleinerer Festlichkeiten diente. Eine besondere kulturgeschichtliche Bedeutung hat dieser Bau noch dadurch, daß 1498 in seinem obersten Stockwerk die den humanistischen Bestrebungen dienende, 1496 auf Anregung des Konrad Celtis geschaffene Poeten- oder Philosophenschule eingerichtet wurde.

Alle diese im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Bauten sind Schöpfungen des genialen Baumeisters Hans Beheim des Älteren, der 48 Jahre als Baumeister in städtischen Diensten stehend, im Jahre 1538 starb.

Seine von großem technischen Geschick und einem sicheren Schönheitsgefühl zeugende künstlerische Art kennzeichnen am besten die von ihm stammenden Teile des seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch verschiedene An- und Einbauten erweiterten Rathauses, zwar nur „ein Flickwerk", wie er es selbst nennt, d. h. durch Um- und Ausbau der angekauften Nachbarhäuser hergestellt, aber durch

Abb. 56. Hof Bindergasse 26. (S. 88.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

besondere Schönheit und Feinheit der architektonischen Einzelheiten ausgezeichnet. Schon der wackere Schreibmeister Neudörffer, dem wir so wichtige Mitteilungen über die zu seiner Zeit in Nürnberg tätigen Künstler und Werkleute verdanken und der die Leutseligkeit und allgemeine Beliebtheit des Meisters rühmt, bemerkt, daß dieses „Flickwerk" von männiglich heutigen Tages für einen schönen Bau geachtet wird. Das Spitzbogenportal in der Rathausgasse mit seinem Stabflechtwerk, dem Wappendreiverein und den diesen umschlingenden, mit der Jahreszahl 1515 versehenen Bändern erinnert stark an das Portal der Maut und zeigt, daß die Jahre die künstlerische Weise des Meisters nicht verändert

haben. Er ist der Gotik treu geblieben und zeigt keine Spur der antikischen Einflüsse, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts in der Nürnberger Kunst bemerkbar sind. Das Stab- und das Maßwerk, letzteres reich variiert und meist als Flamboyant gestaltet, sind seine Verzierungselemente. Nur insoweit huldigt er

Abb. 57. Hof Theresienstraße 7. (S. 88.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

dem Zeitgeschmack, als er die geometrischen Formen zuweilen in naturalistisches Astwerk umwandelt, so an einem Teil der zierlich durchbrochenen Maßwerkbalustrade des großen Rathanshofes, wo auf Kragsteinen ruhende, dünne Säulen und Säulenbündel die Träger bilden (Abb. 54), so am Mittelpfosten des mit aufgelegtem Maßwerk geschmückten, zweifenstrigen, rechteckigen Chörleins des kleinen Rathanshofes, der mit seinem im Winkel gebrochenen Treppen-

hause einen besonderen malerischen Eindruck macht. Eine Prachtleistung ist der Vorbau des neben dem großen Ratssaal in die Rathausgasse vorspringenden Teiles, wo das Maßwerk der beiden Stockwerksbrüstungen hinter einer dünnen Stabgitterung hervorlugt.

Auch von den Wohnhäusern tragen einige deutlich das Gepräge der Beheimschen Kunst, am entschiedensten der neuerdings als der „historische" bezeichnete Hof des Imhoffschen Hauses Tucherstraße 20, dessen überaus fein durchbrochene, steinerne Balustrade von Adam Kraft herrührenden Wappen- und Figurenschmuck aufweist (Abb. 55). Mit seinem kräftigen Strebepfeiler, den zierlichen Gewölbekappen, den weiten Arkadenbogen und den schmuckreichen Brüstungen, die im zweiten Stock statt der steinernen Durchbruchsarbeit ausgestochene Holzornamente geometrischen Charakters haben, ist dieser um die Wende des 17. Jahrhunderts an der Vorderhausseite mit einer stattlichen Freitreppe und Altane ausgestattete Hof ohne Zweifel der schönste unter den Nürnberger Höfen. Von seinem malerischen Reiz hat er freilich seit seiner Erneuerung und Umwandlung in einen Wirtschaftshof manches eingebüßt. Ganz Beheimisch mutet einen auch der Hof des Hauses Bindergasse 26 an, wo zwischen dem scharfkantigen Maßwerk gedrungene Säulen mit gewundenem Stabwerk aufwachsen (Abb. 56). Hierher gehört auch der 1498 entstandene Hof des Hauses Adlerstraße 21, wo in der Maßwerkbrüstung, von Wappen eingeschlossen, eine fein empfundene Reliefdarstellung Adam Krafts (Geburt Christi) und weiter unten, in Bandmanier ausgeführt, die erwähnte Jahreszahl erscheint. Auch die gleichfalls durch plastischen Wappenschmuck unterbrochenen, steinernen Arkaden und Freitreppen vom Jahre 1496 in dem durch malerischen Reiz besonders ausgezeichneten Hofe Winklerstraße 5 gehören zu dieser Gruppe. Beheimisch mutet auch das Chörlein am Hause Obstmarkt 22 an. Mit seiner Kunst hängt auch der geräumige Hof des zu Beginn des 16. Jahrhunderts erbauten Hauses Theresienstraße 7 zusammen, das außer seinen luftigen, zum Teil eingebauten zweigeschossigen Arkaden einen diese malerisch unterbrechenden offenen Treppenturm besitzt (Abb. 57), doch ist hier die Bildung des Maßwerks nüchterner und trockener, als wir es sonst bei unserem Meister gewohnt sind. Daß Hans Beheim ein vielbegehrter und vielbeschäftigter Meister war, wissen wir. Unser Chronist bemerkt, er könne nicht daran denken, alle von diesem Meister geschaffenen Gebäude namhaft zu machen, weil sonst sein Verzeichnis zu lang werden würde. Freilich war die Tätigkeit Hans Beheims nicht auf Nürnberg beschränkt, sondern es gab auch auswärts für den von Fürsten, Bischöfen und städtischen Gemeinwesen, wie z. B. Ulm, häufig begehrten Meister, viel zu tun. Schon 1494 hatte ihn Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen für sich zu einem Brückenbau in Torgau erbeten, und 1512 schickte ihn der Rat an den Grafen von Henneberg, der einen tüchtigen Baumeister brauchte, mit dem Bemerken, „derselb sey solcher ding genugsam verständig und zu solchen gebäuen zuvor mermals von fürsten und herren gebraucht". Auch sein Vetter Hans Beheim der Jüngere war ein auswärts vielbeschäftigter Meister. Seinen Sohn Paul, den Erbauer der Rochuskapelle, finden wir wie den Vater in städtischem Dienst auf dem Bauhofe.

Im Befestigungswesen wohl erfahren, hat er sich bei der Ausführung der von dem italienischen Festungsbaumeister Antonio Fazuni gegen Mitte des Jahrhunderts angelegten mächtigen Bastionsbauten vor der Burg besonders verdient gemacht.

Wie im 14., so spielte auch noch im 15. Jahrhundert der Fachwerkbau die Hauptrolle. Jene steinernen Häuser mit ihren stattlichen Hof- und Treppenanlagen waren doch nur vereinzelte Ausnahmen. Zu den Steinbauten gehören auch die in der Nähe und der weiteren Umgebung Nürnbergs befindlichen, von Mauern und

Abb. 58. Häuserpartie an der Pegnitz, gegenüber der Insel Schütt. (S. 90.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Gräben umgebenen festen Landsitze der Nürnberger Patrizier wie der der Petz in Lichtenhof, der Haller auf dem Wege zum Dutzendteich und der Fürer in Haimendorf am Fuße des Moritzberges. Erst das 16. Jahrhundert hat mit dem Steinbau Ernst gemacht und das Fachwerkhaus verdrängt. Von älteren Fachwerkhäusern ist nur eine geringe Zahl auf uns gekommen, wie der erwähnte Weinstadel aus den Jahren 1446 bis 1448 und das beim Tiergärtnertor gelegene Dürerhaus (Abb. 59), das der Meister im Jahre 1509 aus dem Nachlasse des Mathematikers und Astronomen Bernhard Walther erwarb, und das nach mancherlei Schicksalen im Jahre 1826 von der Stadt erworben wurde, um seitdem als weihevolle Stätte der Erinnerung an ihren größten Sohn zu dienen (Abb. 60). Heute ziert wieder wie vor Zeiten ein Dach-

erker die östliche Front. Derselbe stammt von dem im Jahre 1899 eingelegten ansehnlichen Fachwerkbau des Zachariasbades. Auch dieses gehörte, wie auch der beim Schießgraben gelegene Fachwerkstadel, sowie der mit dem Standbilde des heiligen Ägidius und einem hölzernen Erker versehene Giebelbau Dötschmannsplatz 13 und ein Teil der Plobenhofrückseite im Herzgäßle, dem 15. Jahrhundert an. Einer der anmutigsten Fachwerkbauten, das Gasthaus zum gläsernen Himmel, ist leider um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingelegt worden, andere sind verputzt, aber haben trotz Verputz und Anstrich ihren malerischen Charakter bewahrt. Wieder andere sind neuerdings von dem Verputz einer späteren Zeit befreit, darunter das gut wiederhergestellte schmale Grolandsche Häuschen am Paniersplatz 20 vom Jahre 1489, das erst wieder seit kurzem sein altes Fachwerk zeigende, durch ein anmutiges rosenbekröntes Chörlein ausgezeichnete Haus Waggasse 11, das als Wahrzeichen eine goldene Rose führt, und das so schön an der Ecke des Obstmarktes und der Obstgasse gelegene stattliche Haus. Einen besonderen malerischen Reiz besitzt das, gegenüber der Schütt, an der Pegnitz gelegene Fachwerkhaus Fetzergasse 12. Die hier am Wasser liegenden Häuser, sowie auch die am südlichen Pegnitzarm und weiter westlich am Flußufer gelegenen Häuser, deren besonderes Merkmal die zweigeschossigen Holzgalerien sind, haben das Bild, das die Stadt bot, bevor der Steinbau allgemein wurde, festgehalten (Abb. 58). Die erwähnten Häuser mit ihren wohlerhaltenen steinernen Hofarkaden sind an den Straßenfronten ihres mittelalterlichen Charakters meist entkleidet und mit späteren Zutaten versehen. Erhalten hat sich gewöhnlich nur das große Spitzbogenportal, das am Hause Theresienstraße 7 ein besonders schönes Stabwerkgeflecht zeigt, während das steinerne oder hölzerne Chörlein

Abb. 59. Das Dürerhaus. (S. 89.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

meist eine Schöpfung des 17. oder 18. Jahrhunderts ist. So zeigen auch jenes Haus in der Theresienstraße und die sonst unverändert gebliebene Fassade des aus dem Jahre 1486 stammenden Hauses Winklerstraße 17 barocke Chörlein.

Die Anlage des im 15. Jahrhundert zur Ausbildung gelangten Nürnberger

Abb. 60. Halle mit Treppe im Albrecht Dürer-Haus. (S. 89.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Wohnhauses, über dessen stolze und reiche Schönheit das im Erscheinen begriffene gründliche Werk von Fritz Traugott Schulz „Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung" ausführlich berichtet, ist typisch auch für die spätere Zeit. Ein Vorder- und ein Hinterhaus, zwischen denen der geräumige Wirtschaftshof liegt, die aber unter sich durch offene, meist mehrstöckige Arkadengalerien verbunden sind, sind die Hauptbestandteile. Zuweilen liegt dahinter noch ein

zweiter Hof, an dessen Ende das Vorderhaus der Parallelgasse stößt. Während das Erdgeschoß mit seinen geräumigen gewölbten Hallen Geschäftszwecken diente, waren in den oberen Stockwerken die Wohn- und Gesellschaftsräume verteilt, letztere mit Vorliebe im zweiten Stockwerk. Den Zugang zu den oberen Stockwerken vermittelten gewöhnlich außer einem in der Vorhalle ansteigenden Treppenlauf eine oder mehrere in offene Türme eingeordnete Wendeltreppen, welche die Hofarkaden unterbrechen. Innere Einrichtungen aus gotischer Zeit finden sich nicht außer einem mit besonders feinem gotischen Täfelwerk ausgestatteten Stübchen im Scheurlschen Hause Burgstraße 10. Für seine Datierung bietet die Jahreszahl 1482 in der stattlichen Hofhalle einen Anhalt. Dieses durch Anmut und Zierlichkeit seiner Verhältnisse ausgezeichnete Stübchen galt schon damals als eine Besonderheit und hat im Laufe der Zeit viele hohe Herren, darunter zu wiederholten Malen Kaiser Max, beherbergt. —

6. Die Plastik von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Ueber den Weg, den die Nürnberger Plastik in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eingeschlagen hat, um zur Höhe zu kommen, herrscht keine Klarheit. Das Zwiespältige ihres Wesens kommt in den an den Chorpfeilern von St. Lorenz aufgestellten Aposteln zur Erscheinung, auf deren merkwürdige Mischung von Archaismus und Naturalismus der leider dem Kriege zum Opfer gefallene Max Loßnitzer in seiner temperamentvoll geschriebenen, aber viel Hypothetisches enthaltenden Stoßmonographie mit Nachdruck hingewiesen hat. Nach ihm soll der stark in den Urkunden hervortretende Simon Leinberger, der vielleicht der Schöpfer der Bildwerke am Hauptaltar der Nördlinger Pfarrkirche gewesen ist, unter dem Eindrucke der Kunst des großen Straßburgers Nikolaus von Leyen in der Nürnberger Kunst die Kräfte geweckt haben, die der gleichfalls stark von jenem von Leyen beeinflußten Kunst des Veit Stoß den Weg bereiteten. Leider fehlen dieser Annahme die festen Stützen und läßt sich mit voller Sicherheit keines der in Frage stehenden Bildwerke mit Simon Leinberger in Verbindung bringen. — Sehr verschieden geartet sind die in diesem Zeitraum entstandenen Werke, so daß deren Gruppierung um einzelne führende Persönlichkeiten nicht angeht. Neben der Steinbildnerei tritt stärker als es bisher der Fall war die Holzschnitzerei hervor, um im Wetteifer die Schwesterkunst an Freiheit und Kühnheit der Formengebung zu übertreffen. In der Fortsetzung der vom Meister des Schlüsselfelderschen Christophorus eingeschlagenen naturalistischen Richtung liegt die wie mir scheint in den fünfziger Jahren entstandene markige Gestalt der Statue Johannis des Täufers hinter dem Hauptaltar der Johanniskirche, die Loßnitzer für Leinberger in Anspruch genommen hat, während die im Ostchor von St. Sebald aufgestellte Starcksche

Verkündigungsgruppe und der daneben stehende Evangelist Johannes, der von einer Kreuzigungsgruppe zu stammen scheint, und wie jene Gruppe wohl dem Anfang der sechziger Jahre angehört, Werke einer Kunst sind, die es mehr auf Ruhe und Geschlossenheit der Formen absah. Mit Zartgefühl war der in der Führung des Schnitzmessers gewandte Meister tätig, der zu Beginn der sechziger Jahre des Jahrhunderts die beiden ebenso lebendig wie dekorativ behandelten Gruppen des Martyriums der heil. Katharina im Schrein des ihr geweihten Altars in der Löffelholzkapelle von St. Sebald geschaffen hat. Leichte Knitterfalten beleben das Gewand der Heiligen. Mit energischem Zuge und seinem Material die äußerste Dünne zumutend führte der Meister das Schnitzmesser, der gegen 1480 den heil. Michael von St. Lorenz geschaffen hat, als dessen Urbild ein Kupferstich des Meisters E. S. erkannt worden ist. Im Gegensatz zu diesem rheinisch gearteten Werk wird uns die heimische Art wieder durch den wie mir scheint um die gleiche Zeit entstandenen Altarschrein des Germanischen Museums mit der Verlobung der heil. Katharina (Josephi, Kat. 251) und besonders durch die der Mitte der achtziger Jahre angehörende ergreifende Beweinung Christi am Hochaltar der Hallerschen Kreuzkirche nahegebracht, die man früher geneigt war, der Werkstatt Wolgemuts, aus der die Flügelbilder dieses Altars stammen, zuzuschreiben. Man tut aber besser daran, davon abzusehen und hier wie auch sonst bei den mit Bildwerk versehenen Altären Wolgemuts die Mitarbeit eines selbständigen Bildhauers anzunehmen. Ausgesprochen Wolgemutsche Züge zeigt die durch gute Modellierung des Christuskörpers ausgezeichnete Gruppe nicht. Deshalb ist es doch möglich, daß Wolgemut eine Skizze zum Ganzen geliefert hat. Auch in dieser Periode lassen sich die Arbeiten nicht zu bestimmten Meistergruppen zusammenfassen. Bei allgemeiner Stilverwandtschaft weisen sie unter sich zu große Unterschiede auf. Als Hauptstücke sind namhaft zu machen das wahrscheinlich 1490 entstandene, schön in das Spitzbogenfeld hineinkomponierte Relief der von einer Ebnerin verehrten Madonna an der Südseite des Ostchors von St. Sebald (die dürftigen schwebenden Engel sind sicherlich spätere Zutat), die etwas nüchternen, aber klar durchgebildeten Gestalten der Madonna und der vier Kirchenväter des im German. Museum bewahrten Hersbrucker Altars (Josephi, Kat. 271), der von schweren Gewandmassen umgebene heil. Paulus in der Eucharienskapelle von St. Ägidien, der hier aufgestellte Altar mit der Verlobung der heil. Katharina, die durch einen lebhaften Faltenzug ausgezeichneten Figuren der kaiserlichen Heiligen Constantin, Helena, Heinrich II. und Kunigunde im rechten Seitenaltar der Burgkapelle, die zierlich durchgebildeten Gestalten des leider geweißten Apostelaltars der Jakobskirche und vor allem die in dieser Kirche aufgestellte eindrucksvolle Gruppe der Beweinung Christi durch Maria und Johannes, die wie alle Bildwerke dieser Kirche durch die moderne Fassung sehr gelitten hat, alles Schöpfungen aus dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten oder dem Beginn des folgenden Jahrhunderts. Aus der Fülle der für diese Zeit in Betracht kommenden Werke seien die leider stark korrodierte, aber durch ihr schönes Lineament noch immer anziehende Schutzmantelmadonna des Peter Fuggerschen Epitaphs an der Nordseite der Sebalduskirche und die im Jahre

1490 von den Volckamern in diese Kirche gestifteten, fein durchgebildeten, silbervergoldeten Leuchterengel genannt, und von den im Germanischen Museum bewahrten Holzschnitzereien eine zu einer Anbetung der Könige gehörende, in ruhiger Haltung dasitzende Madonna (Josephi, Kat. 263), ein aus der Dominikanerkirche stammendes Rundepitaph vom Jahre 1495 mit einer formenedlen Maria im Ährenkleide (Josephi, Kat. 265), ein dekorativer Baldachinaltar mit

Abb. 61. Madonna im German. Museum. (S. 95.)
Phot. von Christof Müller.

Abb. 62. Die heil. Anna selbdritt, Gruppe am Hause Pfarrgasse 2. (S. 95.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

einer Strahlenmadonna (Josephi, 288) und der aus dem Jahre 1501 stammende Altar, welcher einst zur Ausstattung der Hauskapelle des Hauses zum goldenen Schild in der Schildgasse gehört hat, hervorgehoben (Josephi, Kat. 299). Dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehört auch die über einer Mondsichel sitzende und in lebhafter Bewegung das Kind seitwärts hinaushaltende prachtvolle Madonna an, deren schöne Komposition an Dürer denken läßt, während

der energische Faltenzug auf Stoßische Einflüsse deutet (Josephi, Kat. 266). Von Stoß' Kunst berührt zeigt sich auch der Meister des segnenden Heilands an der Nordseite im Ostchor von St. Sebald, während sich die Kunst des Meisters, der die durch die naturalistische Behandlung der beiden Köpfe überraschende Statue des heil. Dionysius in der Johanniskirche geschaffen hat, in den ruhigen Bahnen einer schlicht naturalistischen Kunst bewegt.

Dazu kommen dann noch die teils in Stein und teils in Holz ausgeführten Häuserwahrzeichen, unter denen als eines der bedeutendsten die würdevolle Madonna erscheint (Abb. 61 und auf Abb. 22), die einst die Ecke des Hauses Albrecht Dürerplatz 4 (heute hier Kopie) geziert hat und sich heute im German. Museum befindet (Josephi, Kat. 50). Durch die Inschrift auf der Konsole ist sie als eine Schöpfung des Jahres 1482 bezeichnet, ihrem künstlerischen Charakter nach ist sie für diese Zeit aber ein viel zu ausgereiftes Werk. Sie hat meines Erachtens die Kunst Adam Krafts, mit der sie schon früher in Zusammenhang gebracht worden ist, zur Voraussetzung. Mit Recht hat neuerdings Dorothea Stern in ihrer ausgezeichneten Kraftmonographie auf die große Ähnlichkeit des Kindes mit dem der Kraftschen Madonna am „Deutschen Kaiser" aufmerksam gemacht. Gegen den Kraftschen Ursprung des Werkes aber sprechen der Kopftypus der Madonna und eine gewisse diesem fremde Eleganz der Bewegung und Draperie. Die Entstehung möchte ich nicht vor Ende des Jahrhunderts ansetzen. Die Inschrift auf der Konsole ist nicht bindend, weil diese nicht mit der Figur zusammengearbeitet ist und auch andere Maße zeigt als deren Sockel. Grundverschieden von ihr ist mit der unruhvollen und eigenwilligen Bewegung der tiefeingeschnittenen Falten und der Gedrungenheit ihrer Formen die mit ihrer Konsole und dem Baldachin ein schönes dekoratives Ganze bildende Madonna an der gegen den Hauptmarkt gerichteten Ecke des Eisenbachschen Hauses. Sie und ebenso die vortreffliche heil. Anna selbdritt Pfarrgasse 2 (Abb. 62) liegen mehr in der Richtung der Stoßischen Kunst und unterscheiden sich dadurch von den sich mehr oder weniger in konventionellen Formen bewegenden Madonnenfiguren, wie sie sich an den Häusern Spitalgasse 1, Obstmarkt 1 (hier Kopie, Original im German. Museum, Josephi, Kat. 285), Bindergasse 12, Untere Talgasse 8 und Theresienstraße 21 finden, mit deren künstlerischem Charakter eine Figur wie die des heil. Ägidius am großen Fachwerkhause Dötschmannsplatz 13 zusammengeht. Von etwas kraftvollerer Prägung ist die schwergewandete Figur des heil. Nikolaus am Hause Innerer Laufer Platz 13. Ein anmutiges Wahrzeichen ist das kleine Relief einer thronenden Madonna, das vom alten Hause Hauptmarkt 11 über der Tür des Neubaus angebracht ist. Wie alle diese Schöpfungen, so sind auch der in die abgestumpfte Ecke des Neubaues Kaiserstraße 25 eingelassene wundervolle Steinbock, der in schöner gotischer Umrahmung erscheinende Pelikan mit seinen Jungen am Hause Rathausgasse 6 und die beiden als Wahrzeichen des Hauses Burgstraße 8 dienenden Greifenreliefs (Abb. 63) Arbeiten des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. Diese beiden Reliefs, insbesondere die Tierkampfszene muten merkwürdig orientalisch an und gehen letzten Grundes auf neupersische Textilmuster oder Elfenbeinschnitzereien zurück.

Zu den Perlen der Nürnberger Steinplastik gehört die von einem Gebäude des Klarakloſters ſtammende Figur einer Heiligen im German. Muſeum (Joſephi, Kat. 52). Alles an ihr iſt anmutvoll, ihre Haltung und Bewegung, der Wurf des Gewandes, die Wendung des Kopfes und der Ausdruck der wohlgeformten Geſichtszüge (Abb. 64). Ihrem Stilcharakter nach gehört ſie dem erſten Jahrzehnt des ſechzehnten Jahrhunderts an. Bei aller formalen Schönheit iſt ſie völlig frei von Manier und unterſcheidet ſich dadurch von der merkwürdig gezierten archaiſierenden Madonna des Hauſes Hirſchelgaſſe 21 (hier Kopie, Original in Berlin), die, ein Werk der Frührenaiſſance, die alte gotiſche Weiſe hervorzukehren beſtrebt iſt. Die ſchöne Konſole, auf der ſie ſteht, gehört der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts an.

Abb. 63. Greif und Bär.
Wahrzeichen am Hauſe Burgſtraße 8. (S. 95.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Trotzdem ſo viele Werke von dem reichentwickelten Leben zeugen, das während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg geherrſcht hat, ſteht die Kunſt der drei Großmeiſter der Nürnberger Plaſtik: Adam Kraft, Veit Stoß und Peter Viſcher, doch ziemlich unvermittelt da.

Der Urſprung Adam Krafts, mit deſſen Kunſt ſich in neuerer Zeit vornehmlich Berthold Daun und Dorothea Stern beſchäftigt haben, iſt dunkel. Vor 1490 iſt nicht von ihm die Rede. Sehr wahrſcheinlich iſt er zwiſchen 1450 und 1460 in Nürnberg geboren. Hier wird er die Anfangsgründe ſeiner Kunſt erlernt haben. Anſprechend iſt die Vermutung, daß er ſeine weitere Ausbildung einer der großen ſüddeutſchen Bauhütten, vielleicht Ulm, zu verdanken habe. Architektoniſch und bildhaueriſch gleichmäßig geſchult, gelang es ihm, in ſeinen Werken beide Künſte zu ſeltener Harmonie zu vereinigen. Mit einem ſcharfen Blick für das Charakteriſtiſche der Erſcheinung verband ſich bei ihm eine ſeltene Gefühlswärme, die nicht nur ſeine Geſtalten durchdringt, ſondern auch den erſtarrten Formen der Gotik ein neues Leben verleiht. Seiner architektoniſchen Formenſprache nach gehört er der Gotik an, aber trotz ſeines konſervativen Sinnes iſt er kein mittelalterlicher Meiſter mehr, ſondern ein Kind der neuen Zeit. Mit allen Faſern ſeines Herzens wurzelt er in der Natur und fühlt ſich ſtark bei ihrer Berührung. Nur aus ihrem Grunde erwächſt ihm das Ideale. Von italie-

nischen Einflüssen ist er unberührt geblieben, aber der Geist der Renaissance, der, was in der Kunst tot und erstarrt war, abtat und nur das natürlich Gewachsene und unmittelbar Empfundene gelten ließ, war in ihm mächtig. Ohne Neuerungsgelüste und ohne Drang, aus dem überkommenen Formenkreis herauszutreten, ist Adam Kraft doch der Schöpfer einer eigenartigen neuen Formenwelt geworden, weil seine grundehrliche, durch und durch deutsche Natur ihn vor aller leeren Form bewahrte und dazu trieb, nur das zu gestalten, was sein Innerstes bewegte. Am besten wird das Wesen seiner Kunst als ein von einem weichen und warmen religiösen Gefühl getragener naiver Realismus bezeichnet. Ein durch keine Zweifel und Leidenschaften beunruhigter Seelenfrieden spricht aus seinen Schöpfungen, die wir fast alle in Nürnberg antreffen.

Abb. 64. Unbekannte Heilige. Steinfigur vom St. Klarakloster im German. Nationalmuseum. (S. 96.) Phot. von Christof Müller.

Viele Eigentümlichkeiten seiner Kunst verraten eine gute Kenntnis der niederländischen Malerei, doch ist Dorothea Stern im Recht, wenn sie bezweifelt, daß er diese an der Quelle studiert habe, sondern annimmt, daß ihm deren Kunstweise durch die Nürnberger Malerei vermittelt worden sei. Gleich sein erstes Werk, von dem wir wissen: das 1490 durch den gelehrten Kirchenmeister Sebald Schreyer und dessen kunstsinnigen Neffen Matthäus Landauer bei ihm in Auftrag gegebene und zwei Jahre darauf vollendete Grabmal an der Nordostecke der Sebalduskirche brachte ihn dazu, sich mit der Malerei seiner Zeit auseinanderzusetzen (Abb. 65). Der malerische Charakter der nach Art eines halbgeöffneten Flügelaltars angeordneten vier Passionsreliefs ist nichts Zufälliges, sondern hat seinen Grund darin, daß es galt, für hier vorhandene, wahrscheinlich durch Witterungseinflüsse verdorbene ältere Wandmalereien Ersatz zu schaffen. Dürfen wir auch nicht an eine plastische Wiederholung dieser Bilder denken, die vielleicht damals gemalt worden waren, als 1453 die Familien Schreyer und Landauer für ihre Familiengruft ein ewiges Licht stifteten, so gemahnen doch die malerische Gestaltung der Hintergründe und die subtile Behandlung alles nebensächlichen Beiwerks ohne weiteres an die künstlerische Art der zeitgenössischen heimischen Malerei. Die mit gefalteten Händen am Fußende des Sarkophags sich über diesen beugende heilige Magdalena des Grablegungsreliefs konnte als eine wahrscheinlich indirekte

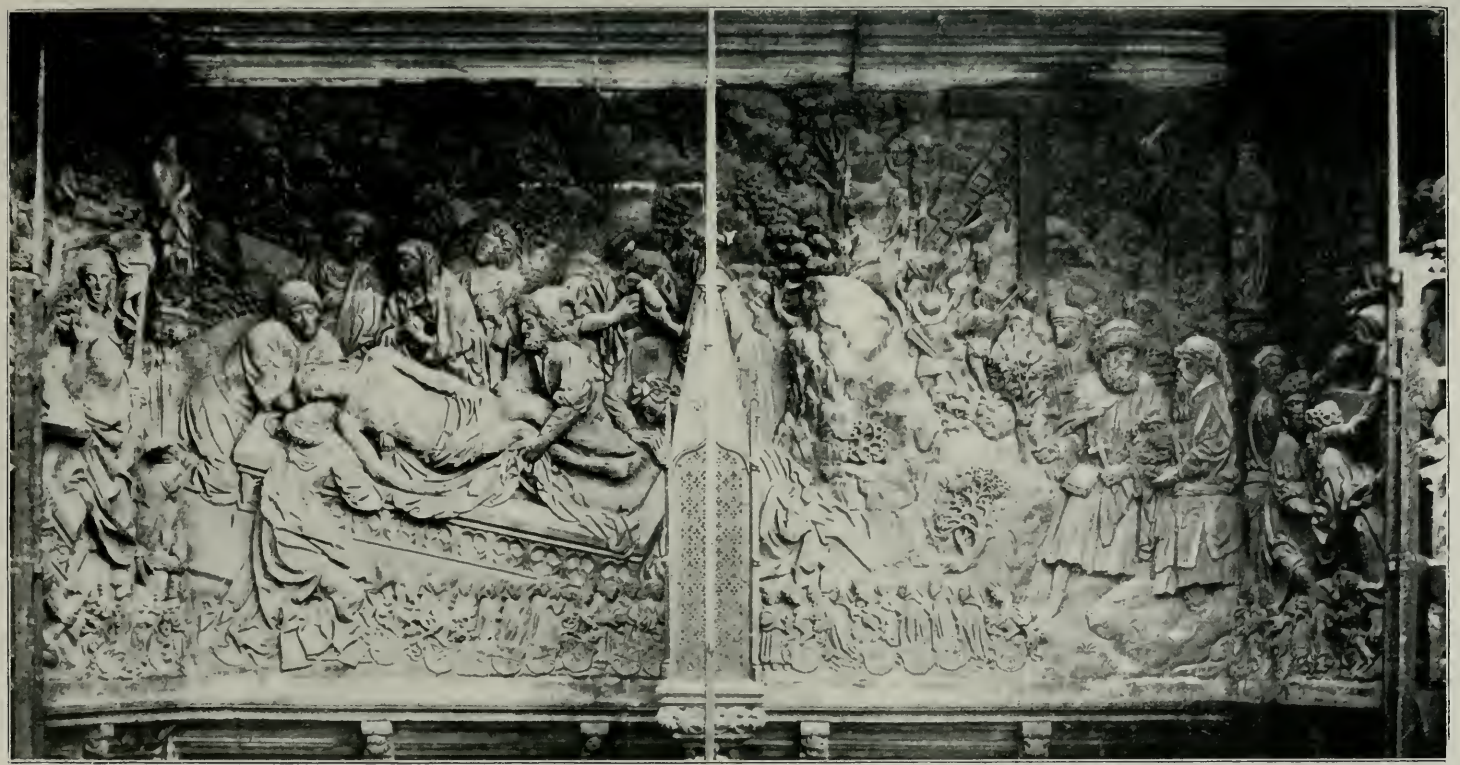


Abb. 65. Das Schreyersche Grabmal am Ostchor der Sebalduskirche von Adam Kraft. (S. 97 ff.)

Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Entlehnung aus einer Rogierschen Komposition nachgewiesen werden. Vor dem Auferstehungsrelief und anderen Partien wird einem der Vergleich mit Wolgemut nahegelegt, doch zeigt Krafts Kunstweise einen größeren Formenadel und einen von gründlicherem Naturstudium zeugenden volleren Realismus, der an Dürer gemahnt. Auch die seelische Durchdringung des Stoffes läßt an diesen denken. Die wohlerhaltenen Reliefs schildern von rechts nach links die Kreuzschleppung, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung. Die auf dem rechten Mittelrelief mit Hammer und Zange einherschreitende charaktervolle bärtige Gestalt mit Pelzmütze möchte ich trotz der Sternschen Anzweiflung wie früher als den Meister selbst ansprechen. Verlockend schien es, in seinem Begleiter den Kirchenmeister Sebald Schreyer zu erblicken, doch fehlen dazu die sicheren Stützpunkte, während für jene Benennung die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Kraftschen Bildnis an dem Hauptwerk seines Lebens, dem im Auftrage Hans Imhoffs ausgeführten, 1493 begonnenen und vertragsgemäß drei Jahre später vollendeten Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche spricht. Zwischen einem älteren und einem jüngeren Gesellen kniend, stützt er im Verein mit diesen den Podest der bis zur Höhe der Chorwölbung in organischem Wuchs aufsteigenden und oben gleich einer Pflanze sich mit sanfter Neigung umbiegenden, wunderbaren Steinpyramide (Abb. 66).

Aus den zur Aufbewahrung der Monstranz dienenden einfachen Wandtabernakeln, wie deren einen die Sebalduskirche besitzt (Abb. 27), hatten sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts diese turmartigen Gebilde entwickelt. Wie das von Syrlin dem Älteren im Jahre 1472 vollendete Ulmer Werk, welches mit seinen 28 Metern das Nürnberger Sakramentshäuschen zwar um 8 Meter überragt, aber in bezug auf Kühnheit der Konstruktion, Reichtum der architektonischen Details und Schönheit des plastischen

Abb. 66. Das Sakramentshäuschen der Lorenzkirche von Adam Kraft. (S. 99 f.)
Phot. von Christof Müller.

Schmucks sich nicht mit diesem messen kann, so ist auch das Kraftsche Wunderwerk aus einem schneidbaren Kalkstein hergestellt, der eine Feinheit und Zierlich-

Abb. 67. Das Rebecksche Grabmal in der Frauenkirche von Adam Kraft. (S. 101 f.)

keit der Bearbeitung ermöglichte, daß die Sage aufkommen und Verbreitung finden konnte, der Meister habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen", eine übrigens auch dem Ulmer Werke gegen-

über ausgesprochene Behauptung. In der Tat ist in dieser architektonischen Meisterleistung Krafts dem Stein das Unglaublichste zugemutet und eine blendende dekorative Wirkung erzielt, die ihre technische Erklärung erst findet, wenn man weiß, daß hier die einzelnen Steinkörperchen auf Metalldrähten aufgereiht sind. So bei den sich rankenartig biegenden und in Torsion sich drehenden Fialen. Bei allem Reichtum der architektonischen und plastischen Einzelheiten ist die Komposition des Ganzen und die Anordnung der einzelnen Teile doch außerordentlich klar und harmonisch. Über dem erwähnten Podest, dessen Balustrade zwischen edel gebildeten Heiligengestalten zum Teil mit Blattwerk besetztes durchbrochenes Maßwerk zeigt, steigt der an den Ecken mit Gruppen singender und musizierender Engel und mit Heiligengestalten besetzte Schrein an. Die von einem weit vortretenden und reich ausgebildeten Baldachin beschatteten Reliefdarstellungen in der Höhe schildern im Verein mit den darüber in einem kapellenartigen Aufbau angeordneten figurenreichen Gruppen und der noch weiter oben angebrachten Darstellung des Gekreuzigten die Passion, während ganz in der Höhe in einem achteckigen Kapellenraum der Auferstandene mit der Siegesfahne erscheint. Von da aus läuft der von der Kreuzigungsgruppe an in stetiger Verjüngung aufwachsende Turmbau in eine hohe, schlanke Spitze aus, deren spiralförmige Umbiegung erkennen läßt, mit welcher Freiheit der Meister die überkommenen Formen seinen künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen wußte. Das zeigen auch die gewundenen Fialen und das dem Maßwerk entblühende Laub. — Dem Beispiele Nürnbergs folgten viele umliegende Ortschaften, wie Schwabach, Katzwang, Kloster Heilsbronn, Kalchreuth, Fürth, Ottensoos und statteten ihre Kirchen mit ähnlichen Sakramentshäuschen kleineren Formates aus. Von diesen steht zeitlich und stilistisch das 1498 ausgeführte Kalchreuther Werk dem Nürnberger am nächsten und stammt vielleicht aus seiner Werkstatt, während die übrigen von anderen Meistern herrühren. Stilistisch hängt mit dem Bildwerk des Schreyerschen Grabes und des Sakramentshäuschens von St. Lorenz das Harsdörfersche Kreuztragungsrelief zusammen, das zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts vom Hallplatz, wo es in die Mauer des Zeughausgrabens eingelassen war, in die Sebalduskirche gekommen ist. Es steht aber, was Komposition und Arbeit betrifft, nicht auf der Höhe jener Werke, sondern macht mehr den Eindruck einer Werkstattarbeit, während das von Daun als Arbeit des Meisters entdeckte Imhoffsche Relief mit der Erdrosselung der heil. Beatrix in St. Lorenz und die anmutige Wappenfigur des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin vortreffliche Arbeiten seiner Hand sind.

Wie das Sakramentshäuschen, so zeichnen sich auch die drei Epitaphien, die der Meister gegen Ende des Jahrhunderts und zu Beginn des neuen für die Familien Peringsdörffer, Rebeck und Landauer geschaffen hat, durch die Inneinsbildung von architektonischer und plastischer Schönheit aus (Abb. 67). Sie fanden in den Kreuzgängen des Augustiner-, des Dominikaner- und des Klosters von St. Ägidien Aufstellung. Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts wurden die beiden ersteren in die Frauenkirche gebracht, während das leider stark beschädigte Landauersche

Epitaph nach dem Klosterbrande 1696 in die Tetzelkapelle von St. Ägidien gekommen ist. Das durch einen braunen Anstrich beeinträchtigte Peringsdörfferſche Epitaph zeigt unter einem reich durchbrochenen Baldachin die von zwei Engeln gekrönte Madonna, vor deren von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Mantel links die Vertreter der weltlichen und geistlichen Stände und rechts der Stifter mit seiner Familie knien, deren schön umrahmte Wappen die Weihinschrift im Felde darunter einschließen. Stark in seiner plastischen Wirkung durch den modernen Anstrich beeinträchtigt, weist das Rebeckſche Epitaph unter einem Weintraubengerank von schöner Durchbruchsarbeit die Krönung der Maria durch Gott Vater und Christus und darunter zwei ein fliegendes Schriftband haltende schwebende Engel auf. Das Landauerſche Epitaph, das 1503 entstanden ist, verbindet die Motive der beiden anderen und ist das bedeutendste von den dreien. Von monumentaler Wucht und Größe sind die die kniende Maria krönenden Gestalten Gott Vaters und Christi und von bezaubernder Anmut die Gruppe der musizierenden Engel, die in dem durch ein Wolkenband geschiedenen Felde darunter die Mitte einnimmt, während zu beiden Seiten die Glieder der Gemeinde und der Stifterfamilie knien. —

Abb. 68. Madonna am Hause zum Gläsernen Himmel von Adam Kraft. (S. 102.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Die sich in diesem Werke offenbarende schlichte Größe und Monumentalität ist auch den Standbildern der Madonna eigen, die sich von unserem Meister unter den Häuserwahrzeichen befinden, darunter als eine der schönsten die leider durch Ölfarbenanstrich verdorbene, herrlich gewandete und frei bewegte Figur an dem einst zu den anziehendsten Fachwerkhäusern Nürnbergs gehörenden, im vorigen Jahrhundert durch einen nichtssagenden Neubau ersetzten Gasthaus zum gläsernen Himmel (Abb. 68). Im Jahre 1504, dem dieses Werk wahrscheinlich angehört, entstand auch die schöne Verkündigungsgruppe des in der Barockzeit (1691) erneuerten Hauses Winklerstraße 24 (hier heute Kopie, Original im German. Museum). Mit besonderem Reiz sind hier die unter den Konsolen angebrachten musizierenden und singenden Engel ausgeführt. Die feinfühlige künstlerische Art des ge-

wandten Steinmetzen findet sich auch in den Madonnen Obstmarkt 22 und am „Deutschen Kaiser“ (Königstraße 55) und ist ebenso dem schönen Standbilde der heil. Helena eigen, die vom alten Fünferhause an die gegen den Obstmarkt gerichtete Ecke der an dessen Stelle errichteten Rathauserweiterung gekommen ist. Echt Kraftisch mutet einen auch das 1498 entstandene Relief mit der Geburt Christi in der Maßwerkbrüstung des heute leider ganz stimmungslosen Hofes Adlerstraße 21 an. Von den prachtvollen plastischen Schmuckstücken, mit denen Adam Kraft die Kaiserstallung, die Manthalle und das Imhoffsche Haus (Historischer Hof), alles Bauten Hans Behems, versah, war schon die Rede. Dazu kommen noch Häuserwahrzeichen, wie das wohl aus dem Anfang der neunziger

Abb. 69. Relief am Waggebäude von Adam Kraft. (S. 103.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Jahre stammende malerische Relief mit dem über den erlegten Drachen hinwegsprengenden heil. Georg, Theresienstraße 23, die echt volkstümliche Darstellung von Josua und Kaleb, Bindergasse 20, und vor allem das wundervolle Dekorationsstück, mit dem er im Jahre 1497 das Waggebäude versehen hat (Abb. 69). Auch hier schlug er einen echt volkstümlichen Ton an, indem er den Wagmeister mit seinem Knecht bei der Arbeit und daneben den Kaufherrn zeigt, der unwillig in den Beutel langt, um das Waggeld zu zahlen. Die Inschrift auf dem fliegenden Band unter dem Wagbalken: „dir als ein andern“ deutet die Unparteilichkeit des Wagmeisters an, die von den beiden Nürnberger Stadtwappen eingeschlossene Inschrift darüber enthält das Entstehungsjahr, das Ganze schließt freundlich ein durchbrochener Baldachin ab. Vollendet in der Abmessung seiner Teile und in seinem Verhältnis zu dem Gebäude, dessen Schmuck es bildet, ist dieses

zu den Kleinodien deutscher Kunst gehörende Relief eine Architekturplastik ersten Ranges.

Auf der Höhe seines plastischen Könnens zeigen den Meister die auf dem Wege zum Johannisfriedhofe aufgestellten Stationen oder sieben Fälle Christi (Abb. 70). Eine ältere Notiz weist sie in das Jahr 1490. Schon im Jahre 1468 sollte ihr Stifter, der angesehene Nürnberger Bürger Martin Ketzel, den Plan dazu gefaßt und auf einer Jerusalemfahrt nach Schritten die Punkte abgemessen haben, an denen sich auf dem Wege vom Pilatushause bis nach Golgatha die großen Leidensszenen abgespielt hatten, aber er hätte den Zettel mit den Maßen verloren

Abb. 70. Die dritte Station von Adam Kraft. (S. 104 f.)

und deshalb die Abmessung vier Jahre später wiederholt. Diese ganze Erzählung ist in das Reich der Fabel zu verweisen. Durch Geyers Forschungen ist heute festgestellt, daß nicht Martin Ketzel, sondern vielmehr Heinrich Marschalk von Raueneck, auf dessen Veranlassung im Jahre 1513 die erst später in den Besitz der Holzschuher übergegangene Holzschuherkapelle dem heil. Stephanus zu Ehren erbaut worden ist, der Stifter der Stationen gewesen ist und daß diese nicht die Tätigkeit Krafts in Nürnberg eingeleitet haben, sondern aus den Jahren 1505 und 1506 stammen und somit zu seinen spätesten Werken gehören. Mit dieser Datierung stimmt auch der fortgeschrittene und abgeklärte Stil dieser Reliefs überein, die mit Ausnahme eines einzigen ins Germanische Museum (Josephi, Kat. 53—58) übertragen worden sind. Die frühere Entstehung der

mit ihnen zusammenhängenden, aber künstlerisch minderwertigen Bamberger Stationen spricht nicht gegen diese Datierung. Ich denke mir die Sachlage so, daß, als zu Beginn des Jahrhunderts von jenem Marschalk von Raueneck der Auftrag zu den Bamberger Stationen an Kraft gelangte, dieser die Entwürfe geschaffen, aber die Ausführung Gesellenhänden überlassen hat, die vielleicht nicht einmal unter seiner Aufsicht tätig waren, während die Ausführung der in allen Teilen die Meisterhand verratenden Nürnberger Folge von ihm selbst herrührt.

Abb. 71. Jüngstes Gericht.
Steinrelief an der Südseite des Ostchores von St. Sebald. (S. 107.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Die Darstellungen sind von ergreifender Wirkung. Bewundernswürdig ist die große Einfachheit und Klarheit der Komposition, die das Wesentliche betont und von allen äußerlichen Zutaten absieht. Da finden wir keine überflüssigen Füllfiguren, sondern jede hat ihre bedeutungsvolle Rolle in dem erschütternden Drama, das sich vor unseren Augen abspielt. So ungezwungen und natürlich sind die Bewegungen und so wahr und echt der Ausdruck der Köpfe, daß wir meinen, so und gar nicht anders müsse es in Wirklichkeit gewesen sein. Echte, ganz empfundene Passionsstimmung weht uns aus diesen Darstellungen an, die so tief zum Herzen sprechen, weil sie aus tiefem Herzen hervorgegangen sind.

Nur Teile haben sich von dem einst figurenreichen Kalvarienberg erhalten. Die durch Kopien ersetzte Gruppe des Gekreuzigten und der beiden Schächer, denen die Barockzeit viel von ihrem ursprünglichen Charakter genommen hat, sind heute im großen Hofe des Heiliggeistspitals zur Aufhängung gebracht. Den Abschluß des Ganzen bildet die im Jahre 1508 entstandene Grablegung, die in einer Flachnische auf dem St. Johannisfriedhofe aufgestellt wurde, an die fünf Jahre später auf Veranlassung wieder jenes Rauneck die Holzschuherkapelle gebaut worden ist. Die Komposition der Gruppe mit den neun den Leichnam Jesu bergenden und umstehenden Gestalten ist in ihrer Nüchternheit nicht besonders glücklich. Das Hauptgewicht ist hier auf die Modellierung des edelgeformten Christuskörpers und den seelischen Ausdruck der vortrefflich durchgebildeten Köpfe gelegt. Von der die Stadt Jerusalem darstellenden, die Jahreszahl 1508 tragenden Nischenmalerei haben sich nur Spuren erhalten. Ungefähr gleichzeitig mit den Stationen ist das figurenreiche Tympanonrelief über der südlichen Tür der Westseite von St. Sebald entstanden, das von Dorothea Stern mit richtigem Blick als Schöpfung Krafts erkannt und datiert worden ist. Es behandelt die Legende der Kreuzfindung und zeigt links von der die Mitte einnehmenden, vornehm gewandeten heil. Helena die Krankenheilung, während zur Rechten dargestellt ist, wie König Heraclius barfuß und nur mit dem Hemde bekleidet — Mantel und Krone liegen zu seinen Füßen — den von dem Perserkönig Chosroes geraubten Kreuzesteil nach Jerusalem zurückbringt.

Gegen Ende des Jahres 1508 oder zu Beginn des nächsten ist Adam Kraft, nach einer alten Angabe im Spital zu Schwabach, gestorben. Die Steinbildhauerei trat nun zurück. Zeugen ihres Fortlebens in den Tagen der Frührenaissance sind außer der noch zu würdigenden Stoßischen Erweckung des Lazarus im Lapidarium von St. Sebald, der dekorative Wappenzweiverein vom Jahre 1524 an der Ostseite von St. Ägidien, dessen Steinarbeit an sauber ziselierten Bronzeguß denken läßt, und verschiedene Epitaphien, unter denen das figürlich und ornamental fein durchgebildete Epitaph des Jobst Truchseß von Weczhausen vom Jahre 1532 in der Egloffsteinschen Kapelle von St. Jakob besondere Beachtung verdient.

Die Führerrolle übernimmt nun der Erzguß. Eine Zeitlang behauptete sich noch die Holzschnitzerei, die durch den auch als Steinbildhauer tätigen Veit Stoß ihre künstlerische Vollendung empfing.

Nach einer Angabe Neudörfers soll Veit Stoß, mit dessen Studium sich in neuerer Zeit hauptsächlich Damm und Loßnitzer befaßt haben, im Jahre 1533 im Alter von fünfundneunzig Jahren gestorben sein. Danach würde seine Geburt in das Jahr 1438 fallen. Nach anderer Angabe soll er erst 1447 geboren sein. Wie sein Geburtsjahr, so steht auch seine Heimat nicht fest. Da er im Jahre 1477 sein Nürnberger Bürgerrecht aufgegeben hat, ohne daß vorher von dessen Erwerbung, von der in Nürnberg nur Bürgersöhne befreit waren, die Rede ist, ist seine Nürnberger Abstammung sehr wahrscheinlich. Vielleicht war der Gürtler Michael Stoß, der 1415 Nürnberger Bürger wurde, sein Vater,

und wenn dies der Fall war, so ist die Annahme verlockend, daß dieser aus Polen gekommen war und daß sich daraus die Beziehungen des Veit Stoß und seiner Kinder zu Polen erklären. In seiner Kunst findet sich nichts Polnisches. Was sie künstlerisch von der bisherigen Nürnberger Art unterscheidet, wurzelt, wie Loßnitzer dargetan hat, in der Kunst von Leyens und im Donaustil. 1477 siedelte er nach Krakau über, wo er sich verheiratete und mit einer Unterbrechung von über zwei Jahren (1486—1488), die er in Nürnberg verbracht hat, bis 1496 als Holzschnitzer und Steinbildner tätig war und sich des höchsten Ansehens erfreute. Das seine pathetische und immer temperamentvolle künstlerische Art vorzüglich kennzeichnende Hauptwerk dieser Periode ist der 1477 begonnene und erst nach seiner Rückkehr von Nürnberg im Jahre 1489 vollendete Marienaltar in der Marienkirche Krakaus, dessen von einem brausenden Leben erfüllte Gestalten mit ihren ausdrucksvollen Köpfen und Händen und der wuchtigen Bewegung ihrer tief unterschnittenen Faltenmassen der Ausdruck einer Kunst sind, die von höchster Lebensenergie erfüllt und im Besitz aller Darstellungsmittel ist. Den in vollplastischen, überlebensgroßen Figuren den Tod und die Himmelfahrt Mariä zeigenden Mittelschrein schließen zwei feste und zwei bewegliche Flügel ein, deren achtzehn Reliefs das Leben der Maria und das Leiden Christi schildern. Dazu kommt das schöne krause Gerank der figurenbelebten Wurzel Jesse in der Predella. Von den übrigen Arbeiten der Krakauer Zeit, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, seien außer dem kernigen Marmorgrab des Königs Kasimir Jagello im Krakauer Dom, bei dessen Ausführung der Passauer Jörg Huber beteiligt war, die verschiedenen für Krakau und Gnesen ausgeführten schönen Bischofsgräber erwähnt. Auch seine urwüchsigen Kupferstiche, deren elf nachgewiesen worden sind, gehören dieser Periode an. Von zügiger Kraft und eigenwilliger Formengebung lassen sie doch erkennen, daß Veit Stoß mit dem Grabstichel nicht so sicher umzugehen verstand wie mit Schnitzmesser und Meißel.

Über seine Nürnberger Tätigkeit während der Jahre 1486 bis 1488 ist uns nichts berichtet. Stilistische Gründe sprechen meines Erachtens dafür, daß er an der Ausführung des steinernen Epitaphs mit der Weltgerichtsdarstellung beteiligt war, die zur Erinnerung an den im Dezember 1485 verstorbenen Dr. Hartmann Schedel über der Schantüre von St. Sebald angebracht worden ist (Abb. 71). Seine impulsive Art zeigen hier die heftig bewegten, in den Lüften schwebenden Engel, die in bezug auf Komposition und Arbeit von ganz anderer Art sind als die Figurengruppen darunter. Ansprechend ist die Vermutung Danns, nach der in dieser Zeit auch die Kreuzschleppung auf der inneren Tympanonseite des Portals der Frauenkirche von ihm geschaffen worden sei. Die Grablegung darunter ist aber anderen Charakters.

Im Jahre 1496 siedelte er ganz nach Nürnberg über. Auch hier gab es viel für ihn zu tun, wenn auch die fatale Wechselfälschungsangelegenheit den „irrig und geschreyig man" und „unruwigen hayloſen Burger der einem erbern Rat und gemainer Statt vil unruw gemacht hat" um alles bürgerliche Ansehen gebracht hat. Er war ein durch und durch genialer und merkwürdig vielseitiger

Meister, der in Holz schnitzte, in Stein meißelte, in Erz goß, Altäre malte, in Kupfer stach, auch im Brückenbau tätig war und in allem was er schuf, urwüchsig und originell gewesen ist. Das Hastige und Unruhvolle seines Wesens, das ihm so viele Ungelegenheiten bereitete, spiegelt sich deutlich in seinen Werken. Hierin bildet er einen vollen Gegensatz zu Kraft. Er weiß nichts von Seelenfrieden, nur wo der Sturm der Leidenschaft tost, war er in seinem Element.

Abb. 72. Madonna vom Wohnhause des Veit Stoß im Germanischen Museum. (S. 110.) Phot. von Christof Müller.

Dabei war er frei von Leidenschaften, lebte sehr mäßig und enthielt sich des Weins. Ohne jene Gefühlswärme des Kraft huldigt er als echter Stürmer und Dränger, den es treibt, mit Gewalt die ihn beengenden Fesseln der überkommenen Kunst zu sprengen, einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus. Die Bemerkung des Chronisten, daß er dem König von Portugal einen Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben solcher Gestalt und Ansehens machte, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzte, zeigen, welche Wirkung er damit bei seinen Zeitgenossen erzielte. Die hier genannte Eva ist vielleicht identisch mit jener, die 1903 der Louvre erworben hat.

Seine erste größere Nürnberger Steinarbeit sind die drei zusammengehörigen Reliefs vom Jahre 1499 im Ostchor von St. Sebald mit den Darstellungen des Abendmahls, des Ölbergs und der Gefangennahme Jesu. Der krumme Säbel des als Polen oder Türken gekennzeichneten Häschers trägt die Jahreszahl 1499 und das Monogramm des Meisters, das aus einem Kreuz besteht, das in ein auf der Spitze stehendes, rechts geöffnetes Dreieck hineingesteckt ist. In der Abendmahlsdarstellung lernen wir Stoß als Porträtisten kennen, denn nach Neudörfer, der die Reliefs fälschlich dem Adam Kraft zuschreibt, sind die Jünger Bildnisse damaliger Nürnberger Ratsherren. Zugleich mit diesen Reliefs ließ der Lofsnger Paulus Volckamer durch Veit Stoß die Figuren des Leidensmannes und der schmerzensreichen Maria in Holz schnitzen und über jenen Reliefs aufstellen. Wohl gleichzeitig ist der zu den besten Figuren des Ostchors gehörende prachtvoll gewandete heil. Andreas entstanden. Mit Recht hat Loßnitzer auch den leider durch die spätere Vergoldung stark beeintrchtiägten Kruzifixus am Hauptaltar

von St. Lorenz, der zu den rassigsten Schöpfungen des Meisters gehört, dieser Zeit zugewiesen. Zugleich hat er dessen Identität mit der vielgerühmten Christusfigur, die sich früher am Hauptaltar von St. Sebald befunden hat, wahrscheinlich gemacht.

Nicht leicht ist die Chronologie der Stoßischen Werke und oft fällt es schwer, die Schul- und Werkstattarbeiten von den Originalschöpfungen genau zu scheiden. Von den sicher datierten Werken ausgehend, werden wir zunächst zu den um 1504 gemalten Flügeln des Hochaltars der Pfarrkirche von Münnerstadt mit Darstellungen aus der Geschichte des heil. Kilian geführt und lernen hier den Meister wie schon in den Kupferstichen als einen seine eigenen Wege gehenden Maler kennen. Mit einer herb realistischen Zeichnung, die besonders stark in der Wiedergabe der knochigen Finger hervortritt, verbindet sich eine satte Farbengebung. Es folgen die umfangreichen plastischen Arbeiten für den bei Wolgemut in Bestellung gegebenen großen Schwabacher Altar vom Jahre 1507, die zwar nicht ausdrücklich als Stoß' Werk bezeugt sind, aber in allen Teilen so viel Stoßische Eigenart haben, daß man die Schnitzereien dieses Altars mit vollem Recht ihm und seiner Werkstatt zuweisen kann. Eine aus seiner Schule stammende spätere Arbeit dagegen ist der Kruzifixus vor dem Chorzugang dieser Kirche. Noch im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts scheinen die beiden Gestalten von Maria und Johannes entstanden zu sein, die über dem Hauptaltar von St. Sebald den erst 1520 geschaffenen Kruzifixus einschließen und aus jener Zeit stammt wohl auch der schön gearbeitete Gekreuzigte des German. Museums (Josephi, Kat. 316), der sich früher in der Heiliggeistkirche befand und dem stilistisch der Kruzifixus in der Burgkapelle verwandt ist. Neuerdings ist in Ognissanti in Florenz ein Kruzifixus nachgewiesen, der eine Werkstattarbeit des Stoß sein soll. Aber auch der Meister selbst ist in Florenz vertreten. Die Kirche S. M. Annunziata besitzt das in Holz geschnitzte Standbild eines heil. Rochus, das nach Auffassung und Subtilität der Arbeit sich als eigenhändiges Werk des Meisters aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts erweist. Dazu kommt als eine Perle

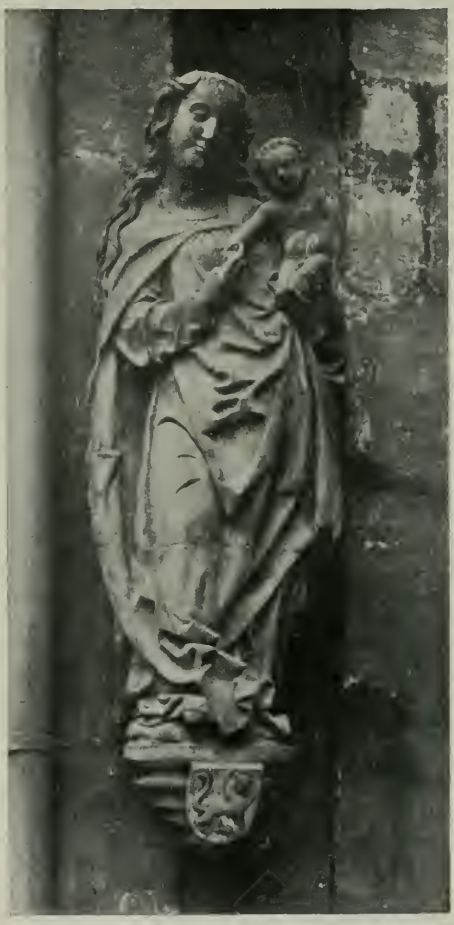


Abb. 73. Madonna an der Tetzelkapelle der Ägidienkirche von Veit Stoß. (S. 110.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

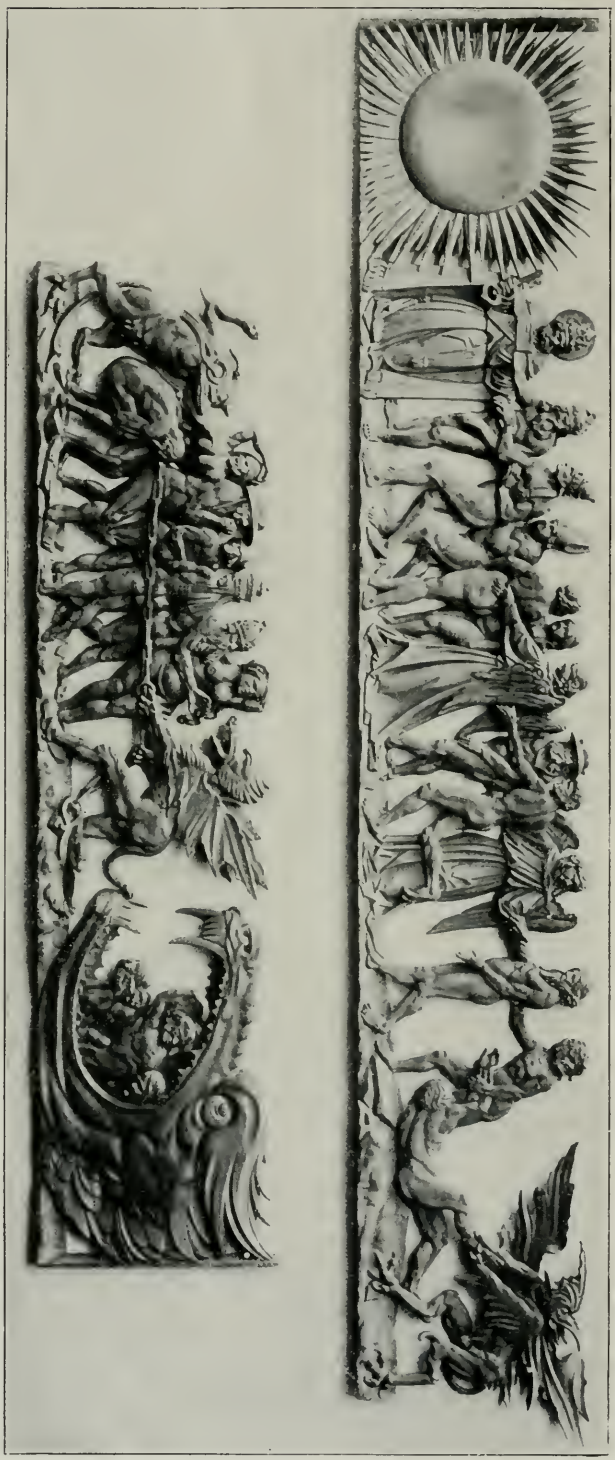


Abb. 74. Geschnitzter Fries aus dem Rahmen von Dürers Allerheiligenbild. Nach Dürers Entwurf. (S. 111.)
Phot. von Christof Müller.

unter seinen Arbeiten die in Holz geschnitzte Madonna von der Ecke seines Hauses in der Wunderburggasse (hier heute Kopie, Original im German. Museum, Josephi, Kat. 278), die man früher geneigt war, in den Anfang des Jahrhunderts zu setzen, die aber mit mehr Recht als Arbeit aus der Zeit um 1510 zu betrachten ist (Abb. 72).

Ein anziehendes Steinbildwerk des Meisters aus diesen Tagen, ob ganz eigenhändig läßt sich nicht sagen, ist die gegen den Weinmarkt schauende schöne Madonna an der Rückseite des Hauses Füll 15. Auch die formenedle Madonna an der Tetzelkapelle, die Dann mit Recht als Stoßische Arbeit bezeichnet, aber als Spätwerk des Meisters nicht richtig datiert hat, gehört in diese Zeit (Abb. 73). Sicherlich ist sie in die Nähe der von Kurt Bimler und Dann als Stoß erkannten und von diesem zum Vergleich herangezogenen Glogauer Madonna des Jahres 1505 zu rücken. Ob damals auch die

bei lebhafteſter Faltenbewegung eine ſchöne Geſchloſſenheit zeigende kleine Gruppe der heil. Anna ſelbdritt über dem Portal der St. Annakirche in Wien entſtanden iſt, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit ſagen. Ihr künſtleriſch nahe ſteht meines Erachtens die aus Kloſter Heilsbronn ins Germaniſche Muſeum gekommene, auf Wolken kniende Madonna (Joſephi, Kat. 317), in der ich Schwäbiſches nicht zu erkennen vermag, während die große Selbdrittgruppe in der Dilherrkapelle von St. Jakob dagegen leer erſcheint und alle Merkmale einer Werkſtattarbeit an ſich trägt. Das gilt auch von den Figuren im Altarſchrein der Egloffſteinſchen Kapelle dieſer Kirche. Eine etwas oberflächliche Werkſtattarbeit wie dieſe iſt auch das Auferſtehungsaltärchen in der Holzſchuherſchen Kapelle des Johannisfriedhofes, während die prachtvoll gewandete Madonna an der Ecke des Hauſes Untere Talgaſſe 20 der Weiſe des Meiſters näher ſteht. Einen glücklichen Fund hat Schulz mit dem maleriſch komponierten Relief der Verkündigung der Kloſterkirche von Langenzenn gemacht, das uns mit einer bezeichneten Arbeit des Meiſters aus dem Jahre 1513 bekannt macht. Ein Jahr ſpäter erhielt er vom Kaiſer Maximilian den Auftrag, „etliche Bilder von Meſſing zu gießen“. Wahrſcheinlich handelte es ſich um einige Figuren zum Innsbrucker Grabmal des Kaiſers und zweifellos war Loßnitzer im Recht, wenn er im heil. Leopold eine dieſer Figuren erblickt hat. Daß die lebhaft bewegte, etwas manierierte Erzengelfigur von St. Jakob aus dem Jahre 1516 ſtammt, iſt möglich, doch iſt ſie zweifellos nur Werkſtattarbeit, wie der im German. Muſeum bewahrte Engelrahmen mit Roſenkranz (Joſephi, Kat. 286). Stoßiſch muten einen die nach Dürers Entwurf ausgeführten Schnitzereien an dem Rahmen des Allerheiligenbildes dieſes Meiſters im German. Muſeum (Joſephi, Kat. 301) an, doch kommt er ſelbſt nicht dafür in Betracht, ſondern ein ihm künſtleriſch naheſtehender Meiſter ſeiner Schule (Abb. 74). Das iſt auch von der früher allgemein als ſein Werk geltenden Roſenkranztafel im German. Muſeum (Joſephi, Kat. 213) zu ſagen, die aus der Frauenkirche ſtammt und mit Hilfe der vorhandenen Farbenſpuren neu polychromiert und vergoldet worden iſt (Abb. 75). Unter einer von einem Roſenkranz umzogenen Gruppe heiliger Geſtalten erſcheint die derbdraſtiſche Darſtellung des jüngſten Gerichts und ringsum läuft ein Rahmen von kleinen quadratiſchen Reliefs, welche in überaus lebendiger Weiſe den Sündenfall und die Erlöſung ſchildern. Urſprünglich waren es dreißig, die oberen ſieben aber ſind fortgekommen (ſechs davon heute in Berlin) und durch zwölf vom Sockel ſtammende Nothelferfiguren erſetzt. Hier ſeien gleich aus der Zahl der dem Meiſter naheſtehenden, aber doch nur als Schularbeiten anzuſprechenden Werken als die wichtigſten genannt: die in ihre Teile zerlegte Beſtattung der von Engeln nach dem Berge Sinai getragenen heil. Katharina im Germaniſchen Muſeum (Joſephi 204 und 252—254), die, wie mit Recht vermutet worden iſt, zu einem Altar gehört hat, deſſen um 1500 gemalte Flügel ſich heute in zwei nördlichen Kapellen der Lorenzkirche befinden, ferner die Krönung der Maria, ein Chriſtus auf dem Palmeſel, die Meſſe des heil. Gregor und ein Leuchterengel, alle im German. Muſeum (Joſephi, Kat. 269, 270, 272 und 277). Ähnliche Leuchterengel finden ſich unter den im Chor

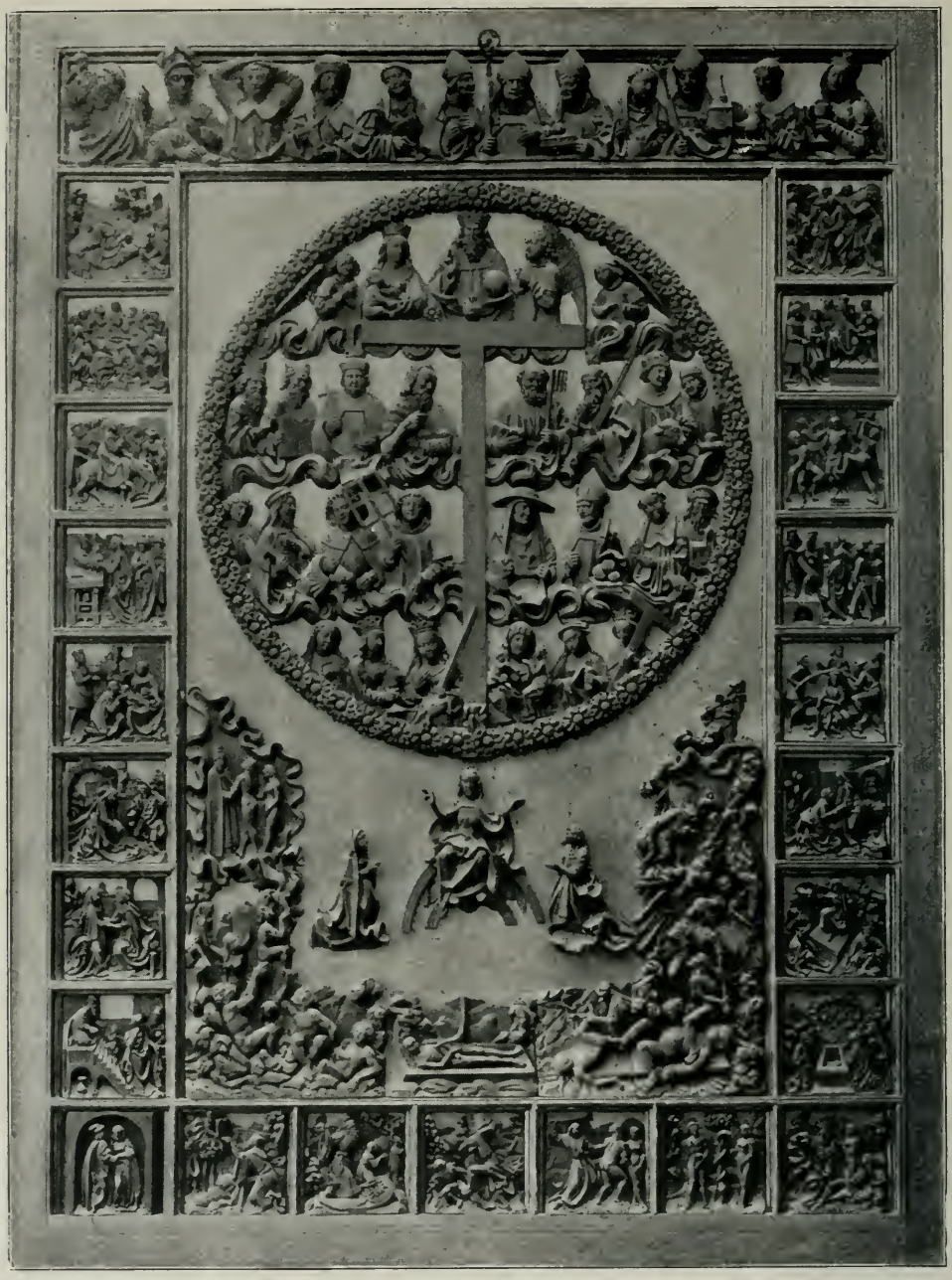


Abb. 75. Die Rosenkranztafel. Holzschnitzerei im Germanischen Nationalmuseum. (S. 111.)
Phot. von Christof Müller.

der Frauenkirche aufgestellten, von denen mehrere neueren Ursprungs sind. Mit jenen stilistisch verwandt ist die Verkündigungsgruppe unter der Kanzel der Frauenkirche. Von feinerer Art als jene Leuchterengel, doch auch nicht

von Stoß selbst, ist der schöne Leuchterengel auf der linken Seite des Altars von St. Sebald. Der zur Rechten ist eine im Gegensinne gefertigte mo=

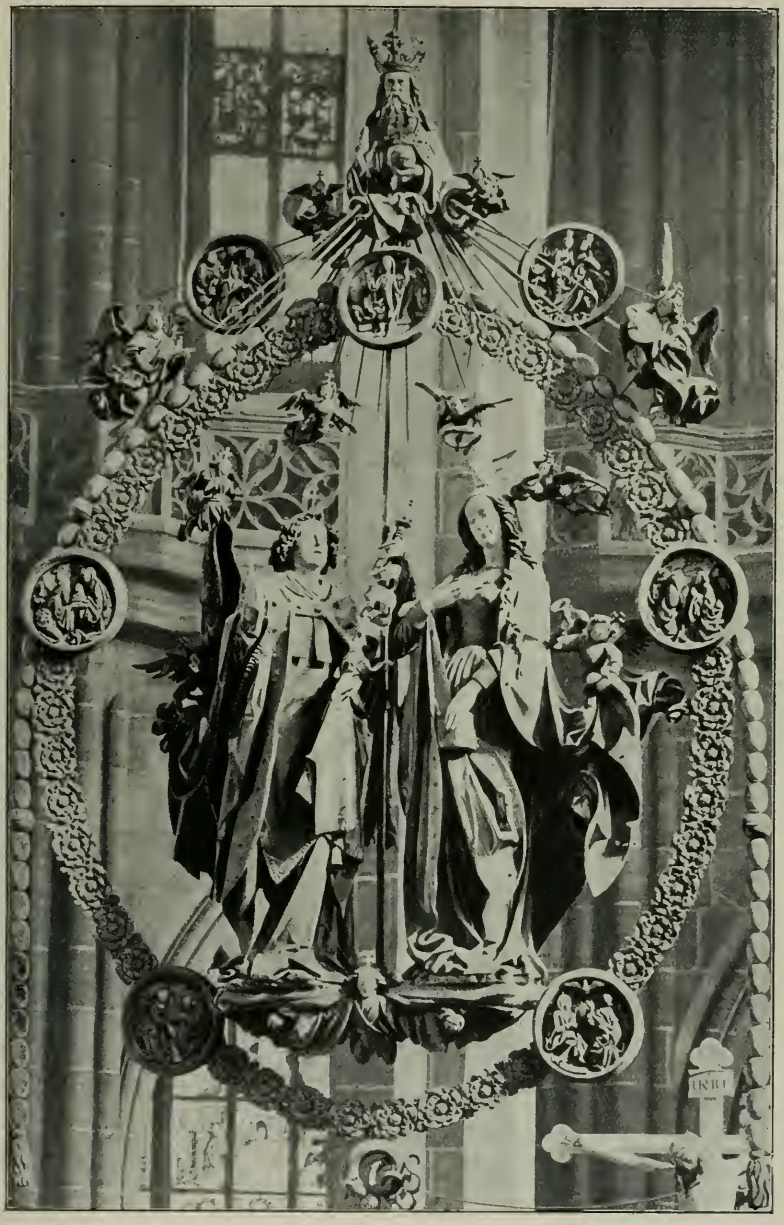


Abb. 76. Der Englische Gruß.
Holzschnitzerei von Veit Stoß im Chor der Lorenzkirche. (S. 114 f.)

derne Kopie. Näher als alle diese Werke stehen dem Meister die beiden Ver=kündigungsreliefs der Wolfgangskapelle von Sankt Ägidien und die tempera=

mentvollen Schnitzereien des der heil. Anna geweihten Altars im Chor der Lorenzkirche. In ihnen und ebenso in den aus einer Anbetungsgruppe herrührenden knienden Gestalten Marias und Josefs im German. Museum (Josephi, Kat. 296 und 297) sowie der vom Klarakloster herrührenden schönen steinernen Madonna im German. Museum (Josephi, Kat. 51) haben wir Werkstattarbeiten des Stoß zu erblicken.

Abb. 77. Die Nürnberger Madonna. Holzschnitzerei im Germanischen Nationalmuseum. (S. 116.)

Unter dem Einflusse seiner großen Nürnberger Zeitgenossen vereinfacht sich seine Kunst und nimmt mildere Züge an. Das Hastige verliert sich und die grellen Dissonanzen verschwinden. Freilich geht dabei auch viel von der ursprünglichen Kraft und Frische verloren und kommt etwas Erzwungenes in seine Kunst. Das spürt man am deutlichsten beim Anblick des im Auftrage Anton Tuchers in den Jahren 1517 bis 1519 ausgeführten Englischen Grußes im Chor der Lorenzkirche, der bei aller Bedeutung nicht von so starker plastischer Wirkung ist wie die bis dahin geschaffenen Werke (Abb. 76). Vom Chorgewölbe herabhängend und in schöner dekorativer Weise den Raum füllend, zeigt er die von Engeln umschwebte große Verkündigungsgruppe, umrahmt von einem großen Rosenkranz, der mit sieben, die Freuden der Maria schildernden Medaillons besetzt ist. Aus der Höhe schaut Gott Vater hernieder, während sich unten die Schlange mit dem Paradiesesapfel ringelt. Es ist der Geist der Renaissancekunst, der hier das Knorrige und vielfach Gebrochene der gotischen Art unterdrückt und seinen glättenden und ebnenden Einfluß geltend gemacht hat. Den durch ihn sich in der Stoßischen Kunst vollziehenden Wandel bringt uns mit besonderer Deutlichkeit ein Vergleich des aus der Kraft eines elementaren Gestaltungsdranges heraus geschaffenen vorerwähnten Kruzifixus von St. Lorenz

mit der mehr auf Ebenmaß und eine ruhige Schönheit zielenden Figur des Gekreuzigten über dem Altar von St. Sebald nahe, von der wir durch eine in seinen Körper eingelassene Urkunde erfahren haben, daß sie eine Schöpfung des Stoß aus dem Jahre 1520 ist. In diesem Jahre kam an den Meister der Auftrag, für die Karmelitenkirche in Nürnberg den drei Jahre später vollendeten Altar auszuführen, der sich heute in der Oberen Pfarrkirche Bambergs befindet und wiederum deutlich zu erkennen gibt, wie sehr es in diesen Jahren dem Meister darum zu tun war, sein Schaffen in Einklang mit dem die neue Zeit beherrschenden künstlerischen Geiste zu bringen. Das lehrt besonders auch der in Krakau bewahrte Entwurf zum Ganzen mit dem leider nicht zur Ausführung gekommenen reichen Rahmenwerk. Stilistisch steht dem Bamberger Altar die von der Südseite der Sebalduskirche stammende, hier durch eine Kopie ersetzte und ins Lapidarium gebrachte malerisch frei komponierte und lebensvolle Auferweckung des Lazarus nahe, die nach älterer Angabe die Jahreszahl 1520 getragen haben soll. Mit Kraftscher Kunst, die man hier hat sehen wollen, hat das stark vom Geiste der Renaissance berührte Werk nichts gemein.

Abb. 78. Pietà. Holzschnitzerei in der Jakobskirche. (S. 116.)
Phot. von Christof Müller.

Aus dem Jahre 1513 hat sich eine Rechnung erhalten, aus der hervorgeht, daß in diesem Jahre ein Meister Veit im Auftrage des Dr. Anton Kreß die an einem Chorpfeiler der Lorenzkirche aufgestellte Paulusstatue ausgeführt hat (auf Abb. 51), und es lag nahe, hier an Veit Stoß zu denken, aber der Stil des Werkes, dem die dem Stoß eigene Schwungkraft und Dramatik fehlt, das vielmehr im Gegensatz dazu etwas Kontemplatives hat, spricht dagegen und gibt Dorothea Stern Recht, die auf Grund der Stilverwandtschaft dieses Werkes mit dem von Timm als Schöpfung Veit Wirsbergers nachgewiesenen Kruzifix in der Kirche des benachbarten Katzwang diesen Meister für den Paulus in Anspruch nimmt. Von Wirsberger wissen wir, daß er 1494 das Nürnberger Bürgerrecht erworben, nicht lange vor 1519 jenen Katzwanger Kruzifixus geschaffen und im Jahre 1524 in dem verhängnisvollen Prozeß gegen die drei Dürerschüler Hans Sebald und

Barthel Beham und Georg Penz als Belastungszeuge gedient hat. — Unbestimmt ist der Ursprung der einst über der Tür der Nürnberger Ratsstube neben dem großen Rathaussaal aufgestellten außerordentlich lebensvollen und dekorativen Gerichtsdarstellung im German. Museum (Josephi, Kat. 496) mit dem auf einem Fabeltier thronenden und Recht sprechenden Richter und den diesen einschließenden Gestalten des um sein Recht flehenden Armen und des mit hochmütiger Miene in seine Geldtasche langenden Reichen. Das Werk hat das Stoßische Pathos, gemahnt aber zugleich, worauf Josephi in seinem prachtvollen illustrierten Katalog der im Germanischen Museum bewahrten Werke der Plastik hingewiesen hat, an die Werke des großen Landshuter Meisters Hans Leinberger, der den Moosburger Hochaltar und die großzügige Madonna der Landshuter Martinskirche geschaffen hat, so daß man als seinen Schöpfer eine in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts tätige jüngere Künstlerpersönlichkeit annehmen kann, die den Einfluß beider Meister erfahren hat. Eine Sonderstellung nimmt unter den Nürnberger Plastiken auch die wahrscheinlich von einer Kreuzigungsgruppe stammende, mit ihren glatten und weichen Formen der rauheren, charaktervolleren deutschen Art widersprechende sogenannte „Nürnberger Madonna" im German. Museum (Josephi, Kat. 478) ein, die ihrem durch italienische Kunsteinflüsse vermittelten klassischen Lineament und der in den kindlichen Gesichtszügen und den feingebildeten betenden Händen hervortretenden Gefühlsinnigkeit eine besondere Berühmtheit dankt, aber bei aller formalen Schönheit doch eine Abschwächung der bis dahin das plastische Schaffen durchdringenden Kraft bedeutet (Abb. 77). Mit Veit Stoßischer Kunst hat das wohl zu Beginn der zwanziger Jahre entstandene Werk nichts gemein, vielmehr widerspricht es vollständig seiner Kunstweise. Eher sind jene im Recht, die es mit der Vischerschen Kunst in Verbindung gebracht haben, doch halte ich es nicht für ein Gußmodell dieser Werkstatt. Unter dem grünlichen Anstrich, der dem Werke in den Tagen Heideloffs gegeben worden ist, fand man Spuren der ursprünglichen Bemalung. Eine nahe Stilverwandtschaft, die mich an den gleichen künstlerischen Ursprung glauben läßt, verbindet die, einen wie eine einschmeichelnde Melodie berührende Nürnberger Madonna mit der durch die neue Fassung verdorbenen kleinen Pietà von Sankt Jakob (Abb. 78), wo die in Anbetung kniende jugendliche Madonna und der vor ihr liegende Leichnam des Sohnes jene bewußt auf Schönheit zielende, alle herbe Charakterisierung meidende Bildung der Formen zeigen, die der Gotik ein Ende bereitete. Lehrreich in dieser Hinsicht ist auch das wahrscheinlich gleichfalls dem Beginn der zwanziger Jahre angehörende große Relief mit Jesu Abschied von seiner Mutter in der Pfarrkirche von Forchheim, nur daß wir hier noch deutlicher das Ringen der alten mit der neuen künstlerischen Weise spüren.

Eifriger als die Holz- und Steinbildnerei griff der Erzguß die künstlerischen Anregungen auf, die seit Beginn des neuen Jahrhunderts mit zunehmender Stärke von Italien her herüberdrangen.

Mit der Geschützgießerei und dem Glockenguß hat im 14. Jahrhundert der Erzguß in Nürnberg seinen Anfang genommen, und wir hörten, daß

damals auch schon die Kunst sich dieser Technik bediente, aber größere künstlerische Aufgaben wurden ihm doch erst seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gestellt. Damals wird der in der Löffelholzkapelle von St. Sebald aufgestellte, mit gut gezeichneten Apostelgestalten verzierte Taufkessel entstanden sein (Abb. 79). Die Verwandtschaft der Figuren mit denen des im Jahre 1457 von Hermann Vischer dem Älteren gegossenen Taufkessels in der Stadtkirche von Wittenberg macht es wahrscheinlich, daß wir es mit einer Schöpfung dieses Meisters zu tun haben, des Stammvaters der berühmten Gießerfamilie, der nach Nürnberg eingewandert ist und hier im Jahre 1453 das Bürger- und Meisterrecht erworben hat. Werke von ihm besitzen in gut gegossenen Grabplatten Bamberg und Meißen, während in Nürnberg außer jenem Taufkessel keines nachweisbar ist. So war auch sein zwischen 1460 und 1470 geborener Sohn Peter, der biedere Rotschmied Peter Vischer der Ältere, dessen Werke zu den klassischen Schöpfungen deutscher Kunst gehören, vornehmlich nach auswärts tätig, und gingen aus seiner Gießhütte viele Werke in alle deutschen Lande, sowie nach Böhmen, Ungarn und Polen. So haben wir alles, was er vor dem Hauptwerk seines Lebens, dem unvergleichlichen Sebaldusgrab (Abb. 80), geschaffen hat, wenn wir von dem Hängeleuchter in St. Lorenz absehen, den die Tradition als sein im Jahre 1489 gefertigtes Meisterstück bezeichnet, außerhalb Nürnbergs zu suchen. Durchweg sind es Grabdenkmäler, die sich noch heute an ihren Bestimmungsorten in Römhild, Bamberg, Erfurt, Hechingen, Meißen, Magdeburg, Breslau, Torgau und Krakau befinden. Das Hauptwerk dieser ersten Periode ist das 1495 gegossene monumentale Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, das den Verstorbenen in vollem Ornat auf einer von Aposteln und den Heiligen Mauritius und Stephanus umstellten Tumba vor Augen führt. Von der Mauritiusstatuette schuf Vischer eine Wiederholung und schenkte sie Peter Imhoff zum Dank für seine Bemühungen um die Beschaffung der Mittel zum Guß des Sebaldusgrabes. Dieser stellte sie im Hofe seines Hauses in der Tucherstraße auf, und von da kam sie an den Wandbrunnen im Hofe des Hauses Theresienstraße 7.

Enge Freundschaft verband den Meister mit Adam Kraft. Der Chronist erzählt uns, daß sie „gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen und alle Feiertage in ihrem Alter zusammen gangen seien, um sich nit anders als wären sie Lehrjungen miteinander zu üben.“ Beide hatten miteinander den gesunden Realismus in der Wiedergabe der Dinge gemein und lange bewegte sich wie die Kraftsche so auch die Vischersche Kunst in den Geleisen der Spätgotik, ohne daß die Formenwelt Italiens an ihr irgendwelchen Anteil gehabt hätte. Der im Jahre 1488 geschaffene, in der Wiener Kunstakademie bewahrte Entwurf zum Sebaldusgrabe, der wie das Sakramentshäuschen Krafts tabernakelartig ansteigt, ist seiner Formensprache nach noch ein rein gotisches Werk. Was damals die Ausführung verhinderte, wissen wir nicht. Wahrscheinlich fehlte es an den nötigen Geldmitteln. Als zwei Jahrzehnte später, am 14. Mai 1507, der Nürnberger Rat beschloß, „das Gehäus des heiligen Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen“ — die Vischerschen Güsse

sind keine Bronze-, sondern durchweg Messinggüsse — da entsprach der alte Entwurf nicht mehr dem künstlerischen Geschmack. Große Wandlungen hatten

Abb. 79. Der Taufkessel in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche. (S. 117.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

sich, wie auf allen Geistesgebieten, so auch in der Nürnberger Kunst vollzogen. Der Geist des Humanismus, dessen Walten wir schon seit der Mitte des 15. Jahr-

hunderts in Nürnberg verſpüren, machte nun auch in der Kunſt ſeine Rechte geltend.

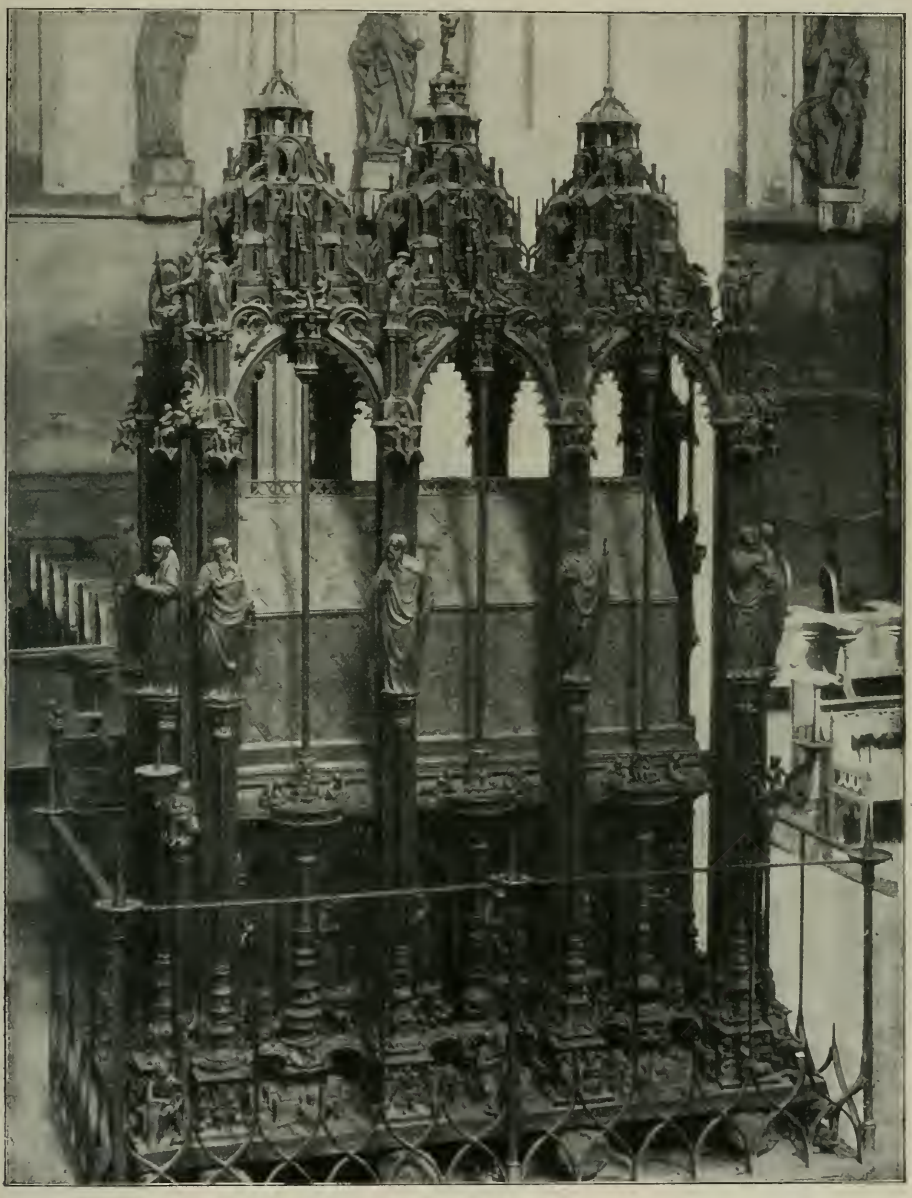


Abb. 80. Das Sebaldusgrab von Peter Viſcher im Oſtchor der Sebalduskirche. (S. 117 ff.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Schon früh hat die Stadt, deren Söhne ſich gerne auf den oberitalieniſchen Univerſitäten ihre gelehrte Bildung holten, dem Humanismus eine günſtige

Stätte bereitet. Gregor von Heimburg fand den Boden wohl bestellt. Wenn es auch nicht gelang, für den im Geiste und in den Formen des Horaz dichtenden Conrad Celtis, dem im Jahre 1487 der Kaiser auf der Burg den Dichterkranz auf das Haupt setzte, den geplanten Lehrstuhl zu schaffen, so konnte dieser doch, wenn er nach Nürnberg kam, auf einen großen humanistisch gebildeten Anhängerkreis zählen, und wurde auf seine Anregung die erwähnte Poeten- und Philosophenschule ins Leben gerufen. Die Art, wie in den Jahren 1482—1488 Sigmund Meisterlin in lateinischer Sprache die Chronik von Nürnberg verfaßte, zeugt von dem Erwachen des historischen Sinnes, der um die gleiche Zeit den humanistisch gebildeten Arzt Hartmann Schedel dazu trieb, die 1493 und 1494 in lateinischer und deutscher Sprache mit vielen Illustrationen erschienene Weltchronik zu schreiben. Von echtem wissenschaftlichen Geiste zeugt das Beispiel des wohlhabenden Nürnberger Bürgers Bernhard Walther, der nicht nur der gelehrige Schüler des berühmten Mathematikers und Astronomen Regiomontanus war und in seinem Geiste weiterwirkte, sondern der sich auch dadurch verdient gemacht hat, daß er, als Regiomontanus im Jahre 1471 nach Nürnberg kam, weil hier die astronomischen Instrumente am besten hergestellt wurden, diesem eine Sternwarte, eine mechanische Werkstätte und eine eigene Druckerei einrichtete. Die wissenschaftlichen Errungenschaften Regiomontans haben es Martin Behaim, dem großen Seefahrer Nürnbergs und dem Verfertiger des im German. Museum bewahrten ersten Globus, möglich gemacht, seine kühnen Seefahrten zu unternehmen und damit das Zeitalter der Entdeckungen einzuleiten. So ist auch die in Nürnberg gepflegte humanistische Gelehrsamkeit nicht nur von lokaler Bedeutung, sondern hat vielmehr auch außerhalb der Stadtmauern im deutschen Geistesleben weite Kreise gezogen.

Abb. 81. Statuette Peter Vischers am Sebaldusgrabe. (S. 123.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Der seltenen Gelehrsamkeit, dem umfassenden Wissen und klaren Geiste Christoph Scheurls und der machtvollen Persönlichkeit Wilibald Pirkheimers, in der der deutsche Humanismus seinen markantesten Ausdruck gefunden hat, ist es zu danken, wenn Nürnberg der kraftvolle Mittelpunkt des deutschen Humanismus geworden ist. Da konnte es nicht ausbleiben, daß auch in der Kunst die antike Anschauungs- und Formenwelt, die dem Geiste des Humanismus entsprach, Eingang fand und mehr und mehr die gotischen Formenelemente verdrängte. Das Ansehen, das der in den Jahren 1500 bis 1504 als Hofmaler Kaiser Maximilians in Nürnberg lebende venezianische Maler Jacopo de' Barbari gen. Walch d. h. der Welsche hier genoß, und der Einfluß, den er auf Dürer und Hans von Kulmbach gewann, lassen erkennen, wie empfänglich man war für die Einflüsse der formschönen italienischen Kunst. Man hatte die Empfindung, daß die deutsche Kunst mit ihrem natürlichen Sinn und ihrer Kraftfülle der Veredlung durch das köstliche Reis der italienischen Kunst bedürfe, um zur schönsten und reinsten Entfaltung ihrer Kräfte zu gelangen. Das fühlte auch Peter Vischer und so verschloß auch er sich nicht den von Süden her eindringenden Einflüssen, vielmehr können wir bei Betrachtung der dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Grabplatten deutlich beobachten, wie sich mehr und mehr mit der alten heimischen Art die italienischen

Abb. 82. Die Apostel Paulus und Judas Thaddäus am Sebaldusgrabe. (S. 124.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Formenelemente verquickten. Als eine der herrlichsten Schöpfungen dieses Assimilierungsprozesses erscheint das Sebaldusgrab.

Gotisch in der Anlage und in der Bildung der architektonischen Grundformen offenbart das in den Jahren 1508—1519 entstandene Werk in allen seinen Schmuckteilen einen an der Kunst Italiens geläuterten Geschmack. Bis in die letzten Einzelheiten hinein sind die mit unerschöpflicher Phantasie über das Ganze verstreuten frühlingsduftigen heiteren Ornamente von „antikischem" Geiste beseelt, und wie sie, so verraten es uns auch die figürlichen Reliefdarstellungen und die ringsum aufgestellten Statuetten, wie sehr es die Kunst Italiens dem Meister angetan hat. Man vergleiche nur den schlanken Wuchs und den großzügigen Faltenwurf der Apostelgestalten mit der kernigen Gedrungenheit und den schweren Gewändern jener Apostel, die das Magdeburger Grabmal umstehen. Nicht allein hat Vischer das Wunderwerk vollbracht, sondern wie die Inschrift angibt, im Verein mit seinen Söhnen. Er hatte deren fünf, doch kommen künstlerisch nur die drei ältesten, Hermann, Peter und Hans, in Betracht. Während eine Italienreise des Vaters nicht nachgewiesen werden kann und auch nicht wahrscheinlich ist, wissen wir, daß Hermann in Italien war, und besitzen auch einzelne dort entstandene Blätter mit den „künstlichen Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, welches seinem alten Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam". Er starb schon im Jahre 1516. Wichtig ist die uns überlieferte Bemerkung, welche Kuntz Rößner, der Messinglieferant der Vischerschen Gießhütte, über den jüngeren Peter Vischer macht, indem er

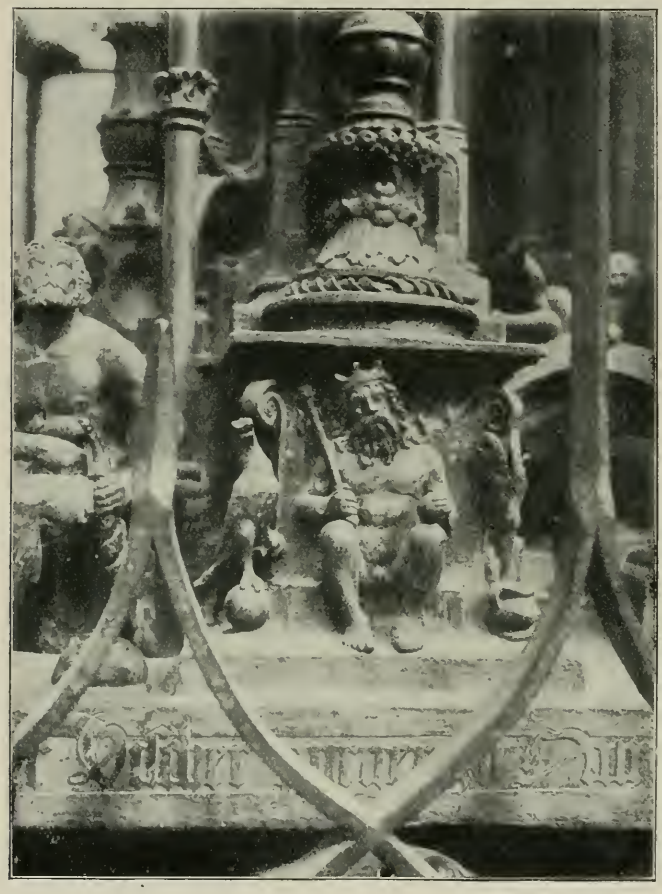


Abb. 83. Sockelpartie am Sebaldusgrabe mit Zeus. (S. 124.)
Phot. von M. Eberlein.

sagt, daß dieser den Vater „in Künsten" übertroffen habe. Zu seiner Charakterisierung dient auch die Angabe Neudörfers, daß er „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen hatte". Ohne Zweifel ist auch der Sohn Peter in Italien gewesen und hat sich in den oberitalienischen Städten die dekorativen Erzarbeiten genau angesehen. In den schönsten Einzelheiten, wie den vier Eckleuchtern und der Figur der Temperantia, hat man seine Weise zu erkennen geglaubt. Auf jeden Fall hat der Altmeister, der sich als Schöpfer des Ganzen in einer Nische „wie er gesehen und wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet" mit Kappe, Schurzfell und Werkzeug dargestellt hat (Abb. 81),

Abb. 84. Putten und ornamentale Einzelheiten am Sebaldusgrabe. (S. 125.)
Phot. von M. Eberlein.

diese neue Weise mit Freuden begrüßt und sich deren frische Formensprache zu eigen gemacht. Seitdem hat kein gotisches Werk mehr die Vischersche Gießhütte verlassen. Auch die zur Zeit der Ausführung des Sebaldusgrabes entstandenen Prachtfiguren zum Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck sind echte Schöpfungen deutschen Renaissancegeistes. Den Anteil des Vaters und der Söhne am Sebaldusgrabe gegeneinander abzugrenzen, ist nicht möglich. Die beobachteten Unterschiede zwischen einzelnen Gestalten genügen dazu nicht. Ein Geist beseelt das Ganze, sowie ein künstlerischer Geist die Vischersche Gießhütte beherrschte. Der alte Meister, der, wie wir hörten, auch im späteren Alter das Lernen nicht scheute, hütete sich wohl, als er den Hauch des neuen Geistes spürte,

in den ausgefahrenen Geleisen der Gotik zu bleiben, sondern ging den Weg, auf den ihn der Zeitgeist wies. Dadurch ist er vorbildlich für unsere Tage. Ob wohl damals alle mit den Wandlungen, welche mit dem alten Entwurf vorgenommen wurden, einverstanden waren?

Das Werk zerfällt in einen als Träger des silbernen Sarges dienenden Sockel und einen diesen kapellenartig umgebenden Baldachin. Kriechende Schnecken tragen die Platte, auf der das Ganze ruht. Die Statuetten des heiligen Sebald und des Altmeisters zieren die Schmalseiten, überaus lebendig komponierte Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen und stark an die Antike erinnernde Reliefköpfe bilden den Schmuck an den Langseiten des Sockels. Auf acht durch ausgezackte Spitzbogen miteinander verbundenen Pfeilern ruhen die drei kunstvoll entwickelten Kuppeln des Gehäuses. Vor ihnen steigen in halber Höhe schön profilierte schlanke Säulchen an und tragen die Statuen der Apostel (Abb. 82). Zum besseren Schutze der im Sarge bewahrten Reliquien sind die hohen Spitzbogenöffnungen in der Längsachse durch zwei übereinander gestellte Säulchen geteilt. Den reichen figürlichen Schmuck bilden außer jenen Aposteln, die eine an die besten Schöpfungen Italiens gemahnende Hoheit und Würde haben, zunächst die an den Ecken des Sockels sitzenden vier männlichen Gestalten, die als Perseus, Simson, Herkules und Nimrod gedeutet, die Bezwingung der physischen Natur symbolisieren, ferner die die Sockelmitten einnehmenden vier Kardinaltugenden, die den Grund alles sittlichen Lebens bilden, und dann die das Heidentum in origineller Weise kennzeichnenden Figurengruppen an den Sockeln unter den Aposteln, beispielsweise der mit einer Jammermiene dasitzende entthronte Zeus (Abb. 83) unter der würdevollen Paulusstatuette, und die von Tod und Teufel umlauerte Venus unter der durch besonderen Formenadel ausgezeichneten Gestalt des jugendschönen Johannes. Dazu

Abb. 85. Leuchterweibchen am Sebaldusgrabe. (S. 126.)
Phot. von M. Eberlein.

kommen dann die in der Höhe über den Aposteln aufgestellten kleinen Gestalten, die man als Jünger Christi im weiteren Sinne aufzufassen hat, und das auf der mittleren Kuppel stehende Christkindchen, das den Völkern das Heil gebracht hat. Damit aber ist der figürliche Schmuck noch nicht erschöpft, vielmehr finden wir außerdem über das ganze Werk verstreut eine Schar fröhlicher Putten, die sich vor jugendlichem Übermut nicht zu lassen wissen und die tollsten Streiche begehen (Abb. Nr. 84). Teils stehen sie in unmittelbarer Verbindung mit dem Ornament, teils tummeln sie sich frei herum, wo sie gerade Platz haben, auf den Sockeln, Deckplatten, Verbindungsbogen, Baldachinen und Kapitälen. Statt zu musizieren, treiben sie mit ihren Instrumenten allerlei Unfug, lauschen dem Gesang der Vögel, balgen sich mit jungen Hunden herum und wagen es sogar, die ruhig gelagerten Löwen zu necken. In diesen besonders frisch und keck entworfenen und meist ganz skizzenhaft behandelten Figürchen spricht sich der jugendfrohe und natürliche Sinn der Renaissance am unmittelbarsten aus. Diesen Figürchen verwandt ist ein in Erz gegossener Putto mit Dudelsack im Germanischen Museum (Josephi, Kat. 158). Einen im romanischen Leuchterschmuck häufig wiederkehrenden Gedanken behandeln in ganz neuer und eigenartiger Weise die vier den Ecken vortretenden, mit besonderer Feinheit ausgeführten Leuchter: den Kampf des Lichtes mit der Finsternis. In den Bewegungsmotiven

Abb. 86. Epitaph des Dr. Anton Kreß in der Lorenzkirche von Peter Vischer. (S. 127.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

der mit Engelsflügeln und Tierklauen versehenen Weibchen mit Schlange ist derselbe klar zum Ausdruck gebracht. Mit gleißender Bewegung kommt in Gestalt der Schlange die Sünde heran, mit Wohlgefallen wird sie betrachtet, und anmutig wendet die schöne Frauengestalt das Köpfchen, wie jene ihr den Rücken heraufgleitet (Abb. 85), da fällt ihr Blick in das Schlangenauge, sie erkennt das Böse und schleudert entsetzt das Untier von sich, das nun die Gestalt eines Drachen angenommen hat. Ein prächtiges, rein künstlerisches Motiv ist die links von der erwähnten Zeusfigur hockende lebensgroße Maus. Mit dem figürlichen wetteifert der ornamentale Schmuck, um dem Werke seine heitere Schönheit und seinen poetischen Gehalt zu verleihen. Kein Motiv wiederholt sich, sondern jeder Sockel, jeder Knauf und jedes Kapitäl ist individuell gebildet. Köstlich ist es zu beobachten, wie sich der Meister zu helfen wußte, wo es galt, ein altes gotisches Motiv der neuen Formenweise anzupassen. So bekommen die gotischen Durchdringungskörper einen ganz „antikischen" Anstrich, und was von ferne das Aussehen von Krabben hat, erweist sich in der Nähe als Delphine. Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit der schön profilierten Säulchen und eine Fundgrube frisch aufgeblühter Frührenaissancemotive bieten die meisterhaft komponierten Kapitäle. Manches erinnert an die Ornamentationsweise von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, anderes weist darüber hinaus und läßt an Holbein denken. Deutsche Kraft und italienischer Formenadel sind hier zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Mit diesem Werke hebt für die deutsche Kunst eine neue Epoche an. Die aus ihm sprechende Weltfreudigkeit, die auch in dem des Altmeisters Grab auf dem St. Rochusfriedhofe schmückenden Wahlspruch: Vitam non mortem recogita zum Aus-

Abb. 87. Der Apollonbrunnen von Peter und Hans Vischer im neuen Rathaushofe. (S. 128.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

druck kommt, sollte bald die ganze deutsche Ornamentik durchklingen. — In der Vischerschen Gießhütte selbst vollzog sich die vollständige Loslösung von der Gotik. Einen letzten Hauch spüren wir davon noch in einigen, im Jahre 1520 entstandenen Epitaphien in Lübeck, Erfurt und Wittenberg. Das leider zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeschmolzene Gitter, das, wahrscheinlich um 1513 in Auftrag gegeben, ursprünglich für die Fuggersche Grabkapelle zu St. Anna in Augsburg bestimmt war und im Jahre 1540 im großen Nürnberger Rathaussaale Aufstellung gefunden hat, zeigt keine Spur mehr davon. Kurz vor der Einschmelzung gemachte Aufnahmen (German. Museum) geben uns ein Bild seines stark von der oberitalienischen Kunst beeinflußten künstlerischen Charakters. Ihn zeigen auch verschiedene, der letzten Periode des Meisters angehörende, unter Mithilfe seines gleichnamigen Sohnes entstandene Epitaphien, wie das Eisensche in der Ägidienkirche in Nürnberg mit der Beweinung Christi (1522), das Tucherschе im Regensburger Dom mit der Darstellung des kananäischen Weibes (1521) und das durch eine besonders edle und reine Formengebung ausgezeichnete Epitaph des Dr. Anton Kreß im Chor der Lorenzkirche v. J. 1513, das schon als Arbeit Hermann Vischers d. j. angesprochen worden ist (Abb. 86). Eine 1543 von Hans Vischer ausgeführte Wiederholung des Tucherschen Epitaphs besitzt das Nationalmuseum in München. Zu dieser Gruppe von Arbeiten gehören auch die 1525 entstandene Grabplatte des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche von Aschaffenburg und das 1527 ausgeführte prächtige Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, beides Schöpfungen Peter Vischers d. J., der 1528, ein Jahr vor seinem Vater, starb. Besser noch als diese kennzeichnen die tief in der oberitalienischen Kunst wurzelnde geniale Kunstweise des Sohnes einige Plaketten mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike und zwei Tintenfässer mit einem die blühende Schönheit der Welt versinnbildlichenden anmutigen Frauenfigürchen, einem am Boden liegenden Totenschädel und der erwähnten Inschrift: Vitam non mortem recogita. Auch Handzeichnungen

Abb. 88. Das Gänsemännchen. Brunnenfigur von Pankraz Labenwolf. (S. 128.)

des Meisters besitzen wir, darunter eine den Triumph Luthers darstellende gedankenreiche Allegorie (Goethehaus in Weimar). Einige glücklich erhaltene Medaillen mit seinem und seines Bruders Hermann Bildnissen machen ihn zu einem der Begründer der Nürnberger Medaillenkunst. Die früher mit Hermann Vischer in Zusammenhang gebrachte Bronzestatuette der Madonna an einem Chorpfeiler ist neuerdings als eine um 1529 entstandene Arbeit Stephan Godls, eines stark an der Ausführung des Grabmals Kaiser Maximilians in Innsbruck beteiligten Erzgießers, erkannt worden. Als Hauptwerk Hans Vischers, der 1530 das Doppelgrab Johann Ciceros von Brandenburg im Berliner Dom vollendete, gilt der 1532 für den Schießgraben geschaffene, seit einigen Jahren im neuen Rathaushofe aufgestellte Apollonbrunnen, dessen prächtige pfeilschießende Figur auf den Apoll von Belvedere zurückgeht (Abb. 87). Meines Erachtens stammt nur der Sockel von Hans Vischer, während der Apoll selbst eine Arbeit Peter Vischers d. Ä. ist. Hans Vischers Werk ist auch das nach dem Vorbild des erwähnten Kreßischen Epitaphs geschaffene, aber stark vergröberte Poemersche Epitaph im Chor von St. Lorenz aus dem Jahre 1541. Seit dem 1529 erfolgten Tode des Altmeisters verlor die Vischersche Gießhütte immer mehr an Bedeutung, bis sie mit dem 1549 erfolgten Wegzuge Hans Vischers nach Eichstätt völlig einging. Ihr künstlerisches Erbe trat der mit den Vischern verwandte Pankraz Labenwolf (1492—1563) an, der Schöpfer des 1557 ausgeführten, durch Schönheit der Verhältnisse und Anmut der Zierformen ausgezeichneten Brünnleins im großen Rathaushofe, das in stilistischer Hinsicht an Flötner erinnert. Das Holzmodell zu dem die Bekrönung der Brunnensäule bildenden anmutigen Figürchens befindet sich im Germanischen Museum (Josephi, Kat. 481). Hier auch das hölzerne Gußmodell zur Erzfigur des heil. Wenzel an dem 1532 gestifteten Wenzelsleuchter des Prager Doms, die ein Werk der Vischerschule ist, ohne daß der Meister genauer angegeben werden kann (Josephi, Kat. 479). Labenwolf gilt auch als der Meister des durch seine Originalität zur Weltberühmtheit gewordenen Brünnleins mit dem Gänsemännchen (Abb. 88), dessen urwüchsige volkstümliche Art auf Dürer zurückweist, der diesen Ton in seinen Kupferstichen zuerst angeschlagen hat, und unter dessen Entwürfen sich sogar ein Gänsemännchenbrünnlein befindet. Das aus Holz geschnitzte Originalmodell des Gänsemännchens bewahrt das German. Museum (Josephi, Kat. 480). Hier befindet sich auch das ungefähr gleichzeitige Holzmodell des Dudelsackpfeifers (Josephi, Kat. 432), nach dem im Jahre 1880 das Figürchen gegossen wurde, welches das mit einem schönen Eisengitter umgebene Brünnlein in der Nähe des Hans Sachs-Hauses schmückt. Mit Labenwolfs Kunst hat es nichts zu tun, eher geht mit dieser zusammen das schnurrige Erzfigürchen eines mit Brotlaib und Deckelkrug dastehenden Bauern im German. Museum, das wahrscheinlich auch als Brunnenfigur gedacht ist (Josephi, Kat. 161).

Abb. 89. Der Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche. (S. 131.)
Phot. von Christof Müller.

7. Die Entwicklung der Malerei bis Dürer.

Seit dem im Jahre 1890 unternommenen kühnen Vorstoß Thodes hat die Forschung nicht geruht, an der Hand der Urkunden und vorhandenen Werke den Weg zu verfolgen, den die Entwicklung der Nürnberger Malerei von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zur Höhe der Dürerschen Kunst genommen hat. Aber trotzdem, was besonders Gümbel, Gebhardt, Kehrer, Dörnhöffer, Abraham, Burger und Glaser hierfür getan haben, ist es noch nicht gelungen, das hier herrschende Dunkel völlig aufzuklären. Wo man Gewißheit haben möchte, findet man auch jetzt noch über den Ursprung der künstlerischen Weisen, über Meisternamen, Zuweisungen und Gruppierung der Werke vielfach nur Meinungen, die sich z. T. schroff gegenüberstehen, ohne daß eine sichere Entscheidung getroffen werden könnte. Oft schweigen in wichtigen Fragen die Urkunden und wo diese reden, fehlen leider häufig die Brücken, die sie mit dem vorhandenen Bildermaterial verbinden. So ist trotz mancher wichtigen Einzelergebnisse vieles noch ganz hypothetisch.

Im vierzehnten Jahrhundert finden wir die ersten Ansätze zu einer Nürnberger Malerei, und starke Anstöße empfing die junge Kunst in Prag, wo die

Kunstliebe Karls IV. eine vielbeschäftigte Malerschule ins Leben gerufen hatte, in der sich mit lokalen Elementen besonders solche des deutschen Westens, Frankreichs und Italiens mischten. Auch Nürnberger Meister fanden sich hier ein, darunter der wahrscheinlich von 1349 bis 1355 am Hofe des Kaisers tätige Nürnberger Maler und Bürger Sebald Weinschröter, von dem uns urkundlich berichtet wird, daß ihm der Kaiser „seiner nützen und getreuen dienst wegen, die er oft getan hat und noch getun mag und sol in künftigen zeiten" eine besondere Ehrung zuteil werden ließ. Auch von dem Vater und dem Sohne dieses Weinschröter hören wir, daß sie Maler waren, ohne jedoch etwas von ihrer Tätigkeit zu erfahren. Viel für sich hat die Vermutung, daß Sebald Weinschröter mit der Ausmalung der 1361 vollendeten Frauenkirche Nürnbergs betraut worden ist. Vor 1363 soll er gestorben sein. Was sich in der Kirche an Resten alter Wandmalereien erhalten hat, darunter die Martyrien der heil. Katharina, Ursula und anderer weiblicher Heiligen, ist im Laufe der Zeiten durch Übermalungen seines ursprünglichen Charakters vollständig entkleidet worden. Vielleicht rührt von seinem Sohne Fritz der noch dem vierzehnten Jahrhundert angehörende Freskenrest in der vierten Lünette der Moritzkapelle her, dessen Darstellungen durch Kehrer als die Brautwerbung Karls IV. und die Geburt, Taufe und Erziehung des 1361 auf der Nürnberger Burg geborenen Königs Wenzel gedeutet worden sind. — Leider haben sich die bald nach der im Jahre 1340 erfolgten Vollendung des Rathauses, wahrscheinlich in dessen großem Saal ausgeführten Wandmalereien mit Szenen strenger Gerechtigkeitspflege nicht erhalten. Auch von dem, was 1378 in der Ratsstube gemalt worden ist, besitzen wir nichts. Für den Verlust müssen wir uns schadlos halten an den sicherlich von Nürnberger Malern ausgeführten und wie die Wenzelfresken der Moritzkapelle den Zusammenhang mit der Prager Malerschule anzeigenden Freskenresten des Forchheimer Schlosses und an dem, was in der Sebalduskirche an Wandmalereien des vierzehnten Jahrhunderts aus der Tünche hervorgezogen worden ist, darunter die Spuren eines heil. Christophorus, der freilich zum größten Teil von einer zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts darübergemalten Darstellung desselben Heiligen verdeckt wird. Die Vorstellung, die wir aus diesen Malereien von dem malerischen Können und Wollen jener Tage gewinnen, wird ergänzt durch die beiden noch vor 1360 entstandenen Glasfenster am Eingang zum Ostchor von St. Sebald und die gegen Ende der siebziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts von Nürnberger Patrizierfamilien gestifteten farbenglühenden Glasmalereien dieses reich ausgestatteten Chors sowie von den prachtvollen Glasmalereien, die sich aus dem vierzehnten Jahrhundert im Chor der Marthakirche erhalten haben. — Auch das fünfzehnte Jahrhundert hat die Wandmalerei gepflegt, doch ist auch davon nur einzelnes auf uns gekommen, wie die hinter dem Petrusaltar aufgefundene und heute mit einer auch von ihrem ursprünglichen Platze entfernten etwas jüngeren Wallfahrtsfreske seitlich von jenem Altar angebrachte Paulusfreske, die durch große Lebhaftigkeit der Bewegungen und des Gesichtsausdruckes ausgezeichnet ist. Wie der heil. Christophorus und das figurenreiche St. Ursulamartyrium in der

zweiten und sechsten Lünette der Moritzkapelle und die in der Heiliggeistkirche aufgedeckten Wandmalereien, darunter Reihen großer Apostelgestalten und eine Darstellung des Marientodes, gehört sie dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Eine wichtige Notiz ist uns aus dem Jahre 1423 erhalten. Nach dieser wurde in dem genannten Jahre ein Meister Berthold, den Gümbel als Glied der Familie Landauer nachgewiesen hat, mit der Bemalung des Rathauses betraut. Zweifellos war dieser ein Maler von Bedeutung, und verlockend schien es deshalb, alle in jenen Tagen entstandenen bedeutenden Nürnberger Malwerke um ihn zu gruppieren, wobei man freilich einen in den Jahren 1363 bis 1378 namhaft gemachten älteren Meister Berthold von einem jüngeren, der 1396 in Nürnberg sein Meisterrecht erworben hat und zwischen 1430 und 1432 gestorben ist, zu unterscheiden hatte. Da sich von den Rathausmalereien leider nichts erhalten hat und kein anderes Werk des Meisters urkundlich bezeugt ist, so gehen die Anschauungen über dessen künstlerische Art weit auseinander. Man wird deshalb gut tun, ihn in der Liste der Nürnberger Maler als einen der großen Vorläufer Dürers weiterzuführen, aber von einer Zuweisung von Werken so lange abzusehen, bis ein fester Anknüpfungspunkt gegeben ist. Schon die Behauptung scheint mir gewagt, daß er im wesentlichen Wandmaler gewesen sei und deshalb für die Tafelmalerei weniger in Betracht komme.

Im vierzehnten Jahrhundert wurde in Nürnberg vornehmlich die Wandmalerei gepflegt, und nur vereinzelt finden sich Werke der Tafelmalerei, wie der mit ausdrucksvollem Lineament gezeichnete Schmerzensmann der Heilsbronner Klosterkirche aus dem Beginn der sechziger Jahre. Nun, wo die Frömmigkeit und der künstlerische Sinn der Zeit sich zu der Sitte vereinigten, die Kirchen durch die Stiftung schöner Altäre zu schmücken, deren Ausstattung Sache der Maler und Bildschnitzer war, trat die Tafelmalerei in den Vordergrund. Ihr Kennzeichen war ein auf das Charakteristische zielender, ungesuchter und kräftiger Realismus, der, alle leere Form verschmähend, lieber die formale Schönheit als die innere Wahrheit preisgab. Diesem Drange nach Wahrheit, den die Nürnberger mit der Florentiner Malerei gemein hat, ist es zu danken, daß sie nicht wie die so Großes verheißende kölnische Schule so früh ihre Entwicklung abschloß, sondern die schönste und kräftigste Blüte deutscher Kunst zeitigte: Albrecht Dürer. Der um 1420 entstandene Imhoffsche Altar (Abb. 89) in der Lorenzkirche mit der feinsinnigen Krönung der Maria und den charaktervollen Apostelgestalten bildet den bedeutsamen Anfang dieser Entwicklung. Noch ist der mittelalterliche Idealismus nicht überwunden, noch überwiegt das Typische, aber schon geht ein Strom warmen Lebens durch die von zarten Empfindungen bewegten Gestalten, schon spricht aus der edlen Komposition und der schönen Harmonie der kräftigen Farben ein für die Schönheiten der Natur empfänglicher künstlerischer Sinn. — Die einst die Rückseite dieses Altars bildende Tafel mit der Darstellung Christi im Grabe bewahrt das Germanische Museum. Um den durch die Wappen der drei verstorbenen Frauen des Stifters Konrad Imhoff zeitlich gesicherten Imhoffschen Altar, das Hauptwerk aus den Frühlingstagen der Nürnberger

Tafelmalerei, gruppiert sich eine Reihe diesem mehr oder weniger nahestehender Werke. Die größte Stilverwandtschaft haben die im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin bewahrten, schon vorher entstandenen Flügelbilder des Deichslerschen Altars und der vielleicht von anderer Hand stammende Altar, der aus der Kapelle des Kadolzburger Schlosses ins Hohenzollernmuseum Berlins gebracht

Abb. 90. Meister des Tucheraltares, Das Ehenheimsche Epitaph in der Lorenzkirche. (S. 136.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

worden ist. Hierher gehören auch das leider übermalte, noch etwas früher entstandene Imhoff-Rothflasch-Epitaph mit der von Heiligen eingeschlossenen heil. Anna selbdritt an einem der Ostchorpfeiler von St. Sebald, das nur leider durch Übermalung stark beeinträchtigt ist und das wie dieses durch die Zartheit seiner Gestalten berührende Wiener Bildchen, wo der Christus- und der Johannesknabe mit Bratpfanne und Kochlöffel zu den Füßen ihrer mit Spinnen und

Haspeln beschäftigten Mütter spielen und der letztere, weil Christus ihm die Bratpfanne nimmt, sich darüber mit den Worten: „sich in muoter jhesus tuot mier" bei seiner Mutter beklagt. Da ist schon der gemütliche Ton angeschlagen, auf

Abb. 91. Meister des Tucheraltars, Verkündigung und Kreuzigung am Tucheraltar in der Frauenkirche. (S. 137.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

den Dürers Marienleben gestimmt ist. Älter noch als diese Werke sind die der Prager Schule näherstehenden beiden Tafeln des German. Museums mit dem Bethlehemitischen Kindermord und der Bestattung der Maria, von denen die letztere auf der Rückseite eine bewegte Geißelung Christi zeigt. Im Jahre

1406 wurde in der Lorenzkirche der Altar des heil. Deokarus aufgestellt (Abb. 43) und mit Recht war diese Zeitangabe maßgebend für die Datierung der den Mittelschrein dieses Altars füllenden Holzschnitzereien, nicht aber ging es an, auch die Flügel- und Predellabilder so früh anzusetzen. Dennoch sah sich Gebhardt veranlaßt, die Innenseite der Flügel dieser Zeit zuzuweisen, während er die Außenflügel in das Ende der zwanziger Jahre rückte und mit dem Meister des Bamberger Altars in Verbindung brachte und die Predellamalereien erst im Jahre 1437 entstanden sein ließ, in dem zur Aufnahme des heute nicht mehr vorhandenen silbernen Schreins dieses Heiligen die Predella entstanden sei. Meines Erachtens sind damals alle Malereien dieses Altarwerkes ausgeführt worden. Daß in ihnen drei verschiedene Hände erkennbar sind, ist nicht zu bestreiten, doch scheint deren Verhältnis zueinander so gewesen zu sein, daß die Innenflügel von einem Meister aus der Schule des Imhoffaltars herrühren, während die Außenflügel und Predellamalereien von jüngeren Gehilfen ausgeführt sind, in deren Schaffen sich schon ein größerer Realismus und eine lebhaftere Freude an dekorativen Einzelheiten ankündigt. Einen Zusammenhang zwischen den Außenflügeln und dem im Jahre 1429 wahrscheinlich für die Barfüßerkirche in Bamberg gemalten sogenannten Bamberger Altar des Nationalmuseums in München vermag ich nicht zu finden, wenn mir auch der Nürnberger Ursprung dieses, sei es direkt oder indirekt von sienesischer Kunst beeinflußten Werkes festzustehen scheint. Dagegen halte ich die Verbindung, welche Gebhardt zwischen dem Schöpfer der Predellabilder des Deokarusaltars und des schönen, aber leider stark übermalten Altarwerkes in der Sakristei von St. Jakob geschlagen hat, wo, eingeschlossen von den vierzehn Nothelfern, sich die mystische Vermählung des Christkindes mit der heil. Katharina vollzieht, während auf den stark mitgenommenen Flügelrückseiten die Kreuzesfindung und die Heraclinslegende erzählt sind, für richtig. Als Schöpfer dieses formenedlen Werkes tritt uns ein Meister entgegen, der, in der Kunst des Imhoffmeisters groß geworden, die hier gespielten Farben- und Formenmelodien mit größerer Kraft und Verve vorträgt und dabei mehr Wert als jener auf das Beiwerk legt. Die Weise des Imhoffmeisters klingt auch in dem von einer der Säulen der Frauenkirche stammenden, 1434 gestifteten Epitaph der Walpurga Prünsterin im German. Museum mit der stark übermalten Darstellung der Geburt Christi an. Von einem Ausläufer dieser Richtung stammt das kleine Glockengießersche Epitaph mit dem Tod der Maria in einer der südlichen Kapellen von St. Lorenz. Merkwürdig berührt es, in dem in einer der nördlichen Kapellen dieser Kirche hängenden Imhoffschen Epitaph ein Werk zu finden, das, 1449 gemalt, seinem künstlerischen Charakter nach etwa dreißig Jahre vorher hätte gemalt sein können. Wahrscheinlich war hier dem Künstler die Aufgabe gestellt, ein altes Marienbild, wie es scheint, böhmischen Ursprungs zu wiederholen. Die gleiche Bewandtnis hatte es mit dem durch Übermalung verdorbenen Epitaph der Elsbeth Tetzel in der Tetzelkapelle von St. Ägidien. Ob außer Pragern auf den Meister des Imhoffaltars noch andere Schuleinflüsse gewirkt haben, ist schwer zu sagen, weil schon die Prager Schule, wie wir hörten,

aus einer Mischung der verschiedensten Elemente bestand. Auch in der Folgezeit hält es schwer, die Quellen der Nürnberger Malerei mit Sicherheit festzustellen.

In zwei Kapellen der Lorenzkirche hängen die Mitteltafel und die beiden Flügel eines Altarwerkes, dessen Christus am Ölberge und sechs Passionsszenen aufweisende Malereien die Arbeiten eines Meisters sind, der sich die Weise des Imhoffmeisters zu eigen gemacht, aber veräußerlicht hat. Von ihm rührt vielleicht auch das größere Glockengießersche Epitaph dieser Kirche mit der Darstellung des Marientodes her, die wie die erwähnte kleinere die Maria nicht im Bette liegend zeigt, sondern neben diesem knieend vor ihrem Betpult. Mehr auf eine äußere formale Schönheit als einen tieferen Empfindungsausdruck zielend, kam dieser Meister zu einer Kunst, deren Kennzeichen eine gefällige Glätte und Sauberkeit ist, wie sie zu allen Zeiten des Erfolges weiterer Kreise sicher war. Man möchte ihn den Lorenzo di Credi der Nürnberger Malerei nennen. Bezeichnet wird er nach einem in einer Nordkapelle der Lorenzkirche aufgestellten Altar mit der von Heiligen, darunter der heil. Wolfgang, eingeschlossenen Auferstehung Christi als Meister des Wolfgangsaltars. Das Werk, zu dem noch zwei in der Kapelle hängende Flügel mit den Heiligen Georg und Servatius gehören, scheint aus seiner Spätzeit zu stammen. Eines seiner Hauptwerke besitzt in einer Himmelfahrt der Maria das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau. Damit verwandt ist die Tafel des Marientodes in der Kirche von Kalchreuth. Überall finden wir die gleichen korrekt durchgearbeiteten, aber bewegungs- und ausdruckslosen Gestalten. Seine Weise erkennt man auch in der in der Lorenzkirche hängenden Geburt Christi (eine durch Übermalung verdorbene alte Kopie davon in St. Sebald), deren symbolisches Beiwerk sich auf die Jungfräulichkeit der Maria bezieht. Auch hinter der Übermalung der in der Löffelholzkapelle von St. Sebald bewahrten Verkündigung meine ich die gewollt schöne und dabei doch recht trockene Art des Meisters zu spüren. Schon Thode hatte seinerzeit die Vermutung ausgesprochen, daß in dieser Weise vermutlich Valentin Wolgemut, der Vater Michael Wolgemuts, gemalt habe. Ihn ohne weiteres mit dem Meister dieser Werke gleichzusetzen, ist auch heute gewagt, obgleich man sich gerade von dieser Art die Quelle denkt, aus der ein Meister wie Michael Wolgemut seine ersten künstlerischen Anregungen geschöpft hat: handwerklich gediegen aber phantasielos.

In vollem Gegensatz zum Meister des Wolfgangsaltars, der sich im wesentlichen damit begnügt hat, das ererbte künstlerische Kapital aufzuzehren, trat, wie es scheint, zu Beginn der vierziger Jahre ein Meister auf den Plan, der mächtig in sich das Wehen eines neuen Geistes spürte und, von diesem getrieben, mit elementarer Gewalt danach strebte, die Fesseln der überkommenen Kunst zu sprengen und unbekümmert um alle formalen Hemmungen für sein starkes Fühlen einen dieses restlos zur Erscheinung bringenden Formen- und Farbenausdruck zu finden. Ein Schrei nach Wahrheit geht durch seine Bilder. Eine starke Empfindung, die schon Thode den Vergleich mit Giotto nahegelegt hat und uns wie bei diesem Meister über viele zeichnerische Mängel hinweghilft,

spricht daraus. Sie brennen sich mit ihrem starken Empfindungsgehalt in unsere Seele ein, einen tiefen, nachhaltigen Eindruck darin zurücklassend. Nicht wenig trägt dazu der Zauber der in vollen, warmen Tönen gehaltenen leuchtenden Farben bei. Wie ein Jugendwerk des Meisters nimmt sich mit seinen starken Farbenkontrasten und zeichnerischen Unzulänglichkeiten das Hallersche Altärchen von St. Sebald aus, wo sich die Gestalten der Innenbilder: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes und zu Seiten davon die Heiligen Barbara und Katharina in kräftiger Plastik von dem hoch über sie ansteigenden und mit großen gravierten Ranken bedeckten Goldgrunde abheben. Einen noch stärkeren Eindruck ruft das mit großer Wahrscheinlichkeit als eine Künhofersche Stiftung aus dem Anfang der vierziger Jahre nachgewiesene Ebenheimsche Epitaph der Lorenzkirche hervor (Abb. Nr. 90). Mit einer auf volle Illusion zielenden körperlichen Rundung steht fast in völliger Nacktheit auf der rechten Seite des merkwürdigen Bildes der herkulisch gebaute Christus als Schmerzensmann da, während von links her die Heiligen Laurentius, Heinrich II. und Kunigunde herbeikommen und den hier knieenden, im Jahre 1438 verstorbenen Johannes von Ebenheim, der Pfarrer an der Lorenzkirche gewesen ist, der Gnade des Heilands anempfehlen. Die Malerei ist ungemein kräftig und dabei von großer Subtilität, die sich auf das letzte Beiwerk erstreckt. Aus der Art, wie die Kronen des kaiserlichen Paares und das reich gemusterte Gewand des heil. Laurentius gemalt sind, sprechen ein außergewöhnliches Können

Abb. 92. Meister des Löffelholzaltares, Disputation der heil. Katharina am Löffelholzaltar der Sebalduskirche. (S. 140.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

und die hellste Freude an Prunk und Pracht. Dabei liegt über dem Ganzen ein feierlicher Ernst. Mit ungeheurer Wucht dringt dieser aus dem Hauptwerke des Meisters: dem Tucheraltar in der Frauenkirche auf uns ein, der aus der Kartäuserkirche, in die er wahrscheinlich 1451 gestiftet worden, in die Frauenkirche gekommen ist und nach dem der Schöpfer dieser Werke als Meister des Tucheraltars bezeichnet wird (Abb. 91). Die dreiteilige Mitteltafel, auf der nebeneinander die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung erscheinen, ist von einem Flügelpaar eingeschlossen, auf dem der heil. Augustinus und seine Mutter Monica und die beiden heiligen Eremiten Paulus und Antonius einander gegenübergestellt sind. Wie auf dem Halleraltärchen, so finden wir auch hier wieder den großgemusterten Goldgrund. Auch hier steht wieder jede Gestalt in plastischer Vereinzelung da, in Stellung und Miene ein tiefverhaltenes Gefühl verratend. Insbesondere zieht der mit der Anmut der Maria kontrastierende und wie der des ausdrucksvollen Verkündigungsengels ganz ins Profil gestellte ernste Kopf des Johannes die Blicke auf sich. Er gehört zu den großen Offenbarungen deutscher Kunst. Aus dem gleichen künstlerischen Geiste wie diese Innenbilder geboren sind die Außendarstellungen, wo wir die Himmelfahrt Mariae, die Vision des heiligen Augustinus und zu Seiten davon die Heiligen Vitus und Leonhard sehen. Hier ist es der wuchtige Kopf des letzteren, der uns mit seinem herben Realismus die künstlerische Kraft des Meisters am stärksten zu fühlen gibt, während aus der Art, wie der Thronsessel und das reich ausgestattete Bücherregal des heiligen Augustinus gemalt sind, wieder dessen Freude an der sorgsamen Wiedergabe aller Einzelheiten spricht. An der Ausführung der Außenbilder scheint eine jüngere künstlerische Kraft beteiligt gewesen zu sein. Den Meister selbst finden wir wieder in dem charaktervollen Bildnis eines einen Ring haltenden jungen Mannes im German. Museum, unter der Übermalung einer prachtvollen Mantelmadonna in der Klosterkirche Heilbronns und in dem Passionsaltärchen der Nürnberger Johanniskirche, das mir am Ende seiner Entwicklung zu stehen scheint und mit seiner reichen Gruppenbildung und der Betonung von Architektur und Landschaft zu erkennen gibt, wie der rastlos vorwärtsstrebende Meister die Weiterentwicklung der Kunst in seiner Weise mitgemacht hat. Eine Meisterleistung ist die Gruppe mit der ohnmächtigen Maria, aus deren schmucker Tracht wieder seine Prachtliebe zu uns spricht. Die Köpfe zeigen uns die sonst von seinen Bildern her bekannten Typen. Auf dem rechten Flügel erscheint als Maueinschrift ein Wort aus z. T. undeutlichen, meist griechischen Buchstaben, aus denen sich der Name Peurl herauslesen läßt. Ähnliche, aber noch undeutlichere Buchstabengruppen fand Gebhardt als Gewandstickerei auf dem Ehenheimschen Epitaph und der Himmelfahrt Mariens auf dem Tucheraltare und las hier die Bezeichnung Hans Peurl heraus. Möglich, daß hier der in den Urkunden nicht genannte Meister dieser Bildergruppe gefunden ist, doch wird man gut tun, noch eine abwartende Stellung einzunehmen. Seien wir froh, daß wir den Pfenning, den Thode für den Meister gehalten hat und der zuweilen immer noch herumgespukt ist, endgültig losgeworden sind. Die Nürnberger Kunstgeschichte kennt zwei Meister mit Namen Hans Peurl oder Beuerlein, die aber

beide nicht mit dem Meister dieser Bilder zu identifizieren sind. Der eine war ein Bildschnitzer, der 1459 das Nürnberger Bürgerrecht erwarb, der andere,

Abb. 93. Meister des Dreikönigsaltares, Dreikönigsaltar in der Lorenzkirche. Mittelbild. (S. 140.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

der vielleicht die gleiche Persönlichkeit war wie Leonhard Beuerlein, der 1474 Nürnberger Bürger geworden ist, ein Maler, der 1493 im Kreuzgang des Prediger-

klosters eine Kreuzigung gemalt und außerdem den Kreuzgang des Augustinerklosters mit Wandmalereien ausgestattet hat.

Abb. 94. Meister des Dreikönigsaltares, Dreikönigsaltar in der Lorenzkirche. Flügel. (S. 141.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Ungeklärt wie der Name des Meisters des Tucheraltars ist auch der Ursprung seiner Kunst. An den von Gebhardt behaupteten venezianischen Auf-

enthalt kann ich nicht glauben. Viel wahrscheinlicher ist mir eine Berührung mit westdeutscher und flandrischer Kunst, und ohne weiteres leuchtet es mir ein, wenn von ihm in Verbindung mit dem Meister von Flémalle die Rede ist, an den die 1448 entstandene, leider stark übermalte kleine Geburt Christi im Ostchor der Sebalduskirche mit dem vor einer Truhe knieenden Josef gemahnt, die, wenn sie auch kein eigenhändiges Werk des Tuchermeisters ist, doch eng mit seiner Kunst zusammenhängt. Von welcher Seite ihm auch die Anregungen gekommen sein mögen, stärker als das Fremde tritt in seiner Kunst die Eigenart einer starken Persönlichkeit hervor, die nicht geneigt ist, fremdes Kunstgut zu übernehmen, sondern es vorzieht, ihre eigenen Wege zu gehen.

Aber nicht aus eigener Kraft vermochte sich die Nürnberger Malerei weiterzuentwickeln. Die in der Kunst des Tuchermeisters entbundenen Kräfte bedurften der sicheren Lenkung und Leitung, und diese erhielten sie durch einen engeren Anschluß an die Kunst der Niederlande. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich wie überall in Deutschland der heilsame Einfluß der Niederlande in der Nürnberger Malerei bemerkbar und führt den reißenden Strom naturalistischen Empfindens in das freundliche Bett ihrer abgeklärten und technisch in so mancher Hinsicht überlegenen Kunstübung. Mit der Ölmalerei, deren Erlernung die deutschen Meister in erster Linie dazu trieb, nach den Niederlanden zu wandern, brachten sie die intimere Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, den feinen Sinn für das naturalistische Detail und das Verständnis für die landschaftliche Natur mit nach Hause. Die heitere Pracht der buntgemusterten Gewänder, die Verschiedenartigkeit ihrer Stoffe, der spiegelnde Glanz der Rüstungen und der Schimmer der mit farbigen Steinen reich besetzten goldenen Geschmeide reizen jetzt nicht minder zur künstlerischen Darstellung als der Ausdruck der Köpfe, und nicht nur Ausdruck sollen jetzt die Köpfe haben, sondern eine bis auf die letzten Härchen und Fältchen sich erstreckende individuelle Durchbildung. Der Goldgrund verschwindet, und an seine Stelle treten mit minutiöser Genauigkeit durchgeführte, perspektivisch weit vertiefte Landschaften mit Bergen, Flüssen, Seen und Städten.

Die inneren Flügelbilder des schon seiner Schnitzereien wegen genannten Katharinenaltars in der Löffelholzkapelle von St. Sebald bezeichnen den Anfang dieser neuen Kunst, die sich hier in den Darstellungen der Disputation der heil. Katharina (Abb. 92) und in der Philosophenverbrennung noch ziemlich schüchtern regt, auf den Außenbildern mit der Anbetung der heil. drei Könige und dem heil. Georg aber schon mit größerer Sicherheit auftritt. Erich Abraham, der das Verdienst hat, den Beweis dafür erbracht zu haben, daß dieser Altar nicht, wie man aus der gelegentlich seiner barocken Neufassung unrichtig aufgemalten Jahreszahl geschlossen hat, dem Jahre 1453 angehört, sondern etwa ein Jahrzehnt später anzusetzen ist, hält dieses Werk und ebenso den in seine Teile zerlegten Dreikönigsaltar (Abb. 93) am Choreingang von St. Lorenz mit seiner Anbetung der Könige und den vier Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi für Frühwerke Wolgemuts. Ich vermag ihm da nicht zu folgen. Die diesen Bildern eigene weiche, fast möchte man sagen idyllische Auffassung und

der insbesondere aus der Verkündigung und der Geburt des Dreikönigsaltars (Abb. 94) sprechende Zartsinn widersprechen dem, was wir sonst mit der Vorstellung von Wolgemutscher Kunst verbinden, die, soweit sich diese bei der großen Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der ihm und seiner Werkstatt zugeschriebenen Arbeiten fest umgrenzen läßt, mehr trocken, herb und nüchtern ist. Auch bin ich im Gegensatz zu Abraham der Meinung, daß die beiden Katharinenbilder des Löffelholzaltars von anderer Hand sind als die Bilder der Rückseite und des Dreikönigsaltars, die wieder unter sich zusammengehören. Enger als hier ist dort der Zusammenhang mit der älteren Nürnberger Kunst.

Was in diesen beiden Werken angebahnt ist, hat mit ruhiger Kraft und Sicherheit der im Jahre 1457 in Nürnberg eingewanderte Hans Pleydenwurff fortgesetzt, für dessen Ansehen der Umstand spricht, daß 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth in Breslau bei ihm ein leider nur in Bruchteilen erhaltenes Altarwerk bestellt haben, dessen Mittelpunkt eine Kreuzigung bildete. Aus der sorgsamen Zeichnung und Modellierung der Körper, der Betonung und delikaten Ausführung des kostümlichen Beiwerks und der Freude an der mit hohem Augenpunkt behandelten reich differenzierten Landschaft spricht das liebevollste und eindringlichste Studium der kölnischen und niederländischen Meister, insbesondere Rogiers van der Weyden und Dirk Bouts, aber trotz des fremden Einschlags hat sich der Meister von kalter Manier freigehalten und seine Kunst im fränkischen Boden Wurzel fassen lassen und mit der Wärme seines eigenen künstlerischen Fühlens durchhaucht. Das gilt wie von dem Breslauer Werk auch von der figurenreichen Kreuzigung des Meisters in der Alten Pinakothek Münchens, die des heute als Monogramm des Meisters angezweifelten Buchstabenpaares J. P. gar nicht bedarf, um sich als Pleydenwurffsche Schöpfung erkennen zu geben, und ebenso von den durch eine klare Schönheit ausgezeichneten farbenfrischen Malereien des für die Katharinenkirche ausgeführten Landauerschen Altars im Germanischen Museum, das sich auch im Besitz des geschnitzten Mittelschreins befindet, zu dem diese Flügel wahrscheinlich gehört haben (Josephi, Kat. 246). Besondere Beachtung verdient von den Bildern mit seiner sorgsamen Wiedergabe des Mariengemaches die Darstellung mit der mystischen Vermählung der heil. Katharina. Ohne Zweifel hängt mit Pleydenwurffs Kunst auch die einen Kanonikus als Stifter zeigende Kreuzigung des German. Museums zusammen (Abb. 95), wenn auch der Zweifel an der eigenhändigen Ausführung begründet erscheint. Auch die Bezeichnung dieses Kanonikus als eines Gliedes der Familie Schönborn muß aufgegeben werden, aber kein Grund ist meines Erachtens vorhanden, das gleichfalls im German. Museum vorhandene lebenswahre Bildnis dieses Kanonikus (Abb. 96), dessen wunderbare Natürlichkeit und peinliche Durchführung ohne weiteres auf Dürer hinüberweist, dem Meister abzusprechen. In der Fortsetzung der Linie, in der sich die Kunst Hans Pleydenwurffs bewegt hat, liegt das, wie mir scheint, in den achtziger Jahren von einem unbekannten Meister herrührende Stibarsche Kreuzigungsbild im Germanischen Museum, das stark mit niederländischen Elementen durchsetzt ist, dabei aber doch mit feiner selbständiger Empfindung gemalt ist.

Hans Pleydenwurff ist 1472 gestorben. Seine Werkstatt übernahm sein 1434 geborener Schüler Michael Wolgemut, nachdem er ein Jahr nach dem Tode seines Lehrmeisters dessen Witwe geheiratet hatte.

Michael Wolgemut, der lange als das große Sammelbecken betrachtet worden ist, in dem man alle namenlosen Malwerke aus dem letzten Drittel des

Abb. 95. Art des Hans Pleydenwurff. Die Kreuzigung Christi. German. Nationalmuseum. (S. 141.)
Phot. von Höfle.

fünfzehnten Jahrhunderts unterbrachte, und der sich in der Tat auch rühmen konnte, die angesehenste und meistbeschäftigte Malerwerkstatt jener Tage zu besitzen, war kein die Kunst innerlich fördernder bahnbrechender Meister, sondern nur ein tüchtiges Talent, das mit seinem künstlerischen Handwerkszeug gut umzugehen und mit dem ihm von seinem Vorgänger und Meister überkommenen künstlerischen Kapital geschickt zu wirtschaften verstanden hat. Auch hat er sich

vortrefflich den Geschmacksneigungen der großen Menge anzupassen gewußt. Sprechen auch Gründe dafür, daß er in den Niederlanden gewesen ist, so hat er doch das Beste, was er künstlerisch zu geben hatte, seinem Lehrmeister Hans Pleydenwurff zu verdanken, in dessen Werkstatt er eingetreten zu sein scheint, nachdem er von seinem Vater eine tüchtige technische Schulung erhalten hatte. Weniger ein Sohn als ein Enkel der Natur, um mit Lionardo zu reden, lag ihm nicht so sehr daran, bei seinem Schaffen in ein intimeres Verhältnis zur Natur zu kommen, als vielmehr, die überkommenen Typen schärfer zu charakterisieren und mit größerer Plastik zu modellieren, so daß einem vor seinen Gestalten gerne der Vergleich mit Holzschnitzereien nahegelegt wird. Bei der Art seines Werkstattbetriebes, welcher Künstler der verschiedensten Richtung vereinigte, aber nicht wie in Rubens' Werkstatt die einzelnen dem starken künstlerischen Willen des leitenden Meisters unterordnete, sondern jeden nach seiner persönlichen Eigenart mit weitem Spielraum schalten und walten ließ, ist die Feststellung der aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten schwierig und widersprechen sich die Anschauungen über die spezifischen Eigenschaften des Meisters. Die Fülle der Gesichte hat etwas Verwirrendes. Auch das schon vorgeschlagene und mehrfach befolgte Mittel der Ausscheidung alles nicht Wolgemutischen will nicht verfangen und hat noch nicht dazu geführt, uns einen Wolgemut in Reinkultur zu liefern.

Abb. 96. Hans Pleydenwurff, Bildnis eines Kanonikus im Germanischen Nationalmuseum. (S. 141.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Der im Jahre 1465 für die Stadtkirche in Hof gemalte, heute in der Alten Pinakothek in München bewahrte Altar läßt erkennen, was er mit seinem Meister gemein hatte und was ihn von diesem trennte. Der Zusammenhang der Passionsbilder dieses Altarwerkes mit den gleichfalls dort befindlichen Pleydenwurffschen Darstellungen dieses Inhalts ist unverkennbar, aber zugleich spürt man die Ernüchterung und die an Stelle des künstlerischen Impulses getretene handwerkliche Routine. Das nächste datierbare Werk sind die 1479 entstandenen, mit meisterhaft ausgeführten Schnitzereien verbundenen Flügelmalereien des Hauptaltars in der Marienkirche zu Zwickau (Abb. 97), in denen sich zwei Weisen deutlich voneinander scheiden, von denen die der Marienbilder sicherlich dem Meister am nächsten steht. Wahrscheinlich ist auch deren Ausführung sein Werk. Es folgt der wie dieses große Altarwerk als seine Schöpfung bezeugte Altar der Stadtkirche von Feuchtwangen aus dem Jahre 1484, wo die Staffelbilder seine künstlerische Art zeigen, während im übrigen die Malereien von einem Gehilfen herrühren, dessen künstlerische Handschrift wiedererkannt worden ist in dem figurenreichen Kreuzigungsbilde im Chor von St. Sebald aus dem Jahre 1485 und an den Außenmalereien des bald darauf entstandenen Hallerschen Altars in der Heil. Kreuzkirche Nürnbergs, dessen Innenflügel mit der volksreichen Kreuz-

Abb. 97. Michael Wolgemut, Die Verkündigung. (S. 144.)
Flügelbild vom Altar in der Marienkirche zu Zwickau.

schleppung und der an den Hofer Altar gemahnenden Auferstehung Christi vielleicht am besten dazu angetan ist, uns die solide und biderbe künstlerische

Abb. 98. Gehilfe des Wolgemut: Der heil. Lukas.
Flügelbild vom Peringsdörfferschen Altar im German. Nationalmuseum. (S. 146.)

Art Wolgemuts nahezubringen. Wieder ein anderer schuf hier die mittleren Flügelbilder. Auch die großen, etwas teilnahmlos dastehenden Heiligen-

gestalten auf den Flügelrückseiten des 1487 für die Augustinerkirche geschaffenen Peringsdörfferschen Altars im German. Museum sind Wolgemutisch geartet, während die diesen zeichnerisch und koloristisch überlegenen zwölf Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Lukas, Sebastian, Bernhard, Christophorus und Vitus künstlerische Qualitäten aufweisen, die über Wolgemut hinausgehen (Abb. 98). Bilder wie der die Madonna malende heil. Lukas, die Versuchung des heil. Vitus, der heil. Christophoros, vor allem aber die Ekstase des heil. Bernhard, dessen Goldgefäß und im Wasser sich spiegelndes Weiherhäuschen mich immer an Dürer denken läßt, der damals bei Wolgemut in der Lehre war, zeugen von

Abb. 99. Circe und Odysseus.
Holzschnitt aus der Schedelschen Weltchronik. (S. 149.)

einer Tiefe des Naturgefühls und einer Wärme künstlerischen Empfindens, wie sie sich sonst nicht in den Werken der Wolgemutschen Werkstatt finden. Von den acht Vitusbildern befinden sich heute zwei in der Lorenzkirche. Von diesen trägt das eine die Jahreszahl 1487 und das Monogramm R. F., das neuerdings mit großer Wahrscheinlichkeit durch Braune als das des Passauer Malers Ruland Frueauf d. J. gedeutet worden ist. Ob dieser auch der Schöpfer der anderen Vitusbilder gewesen ist, steht nicht fest. Stärker als an diesem Altar tritt Wolgemuts persönliche Eigenart in den gut charakterisierten und farbenkräftigen Flügelbildern des vielleicht im Jahre 1488 entstandenen, im Mittelschrein die schönen geschnitzten Gestalten der Heiligen Katharina, Levinus

und Helena aufweisenden Katharinenaltars von St. Lorenz mit der mystischen Vermählung der heil. Katharina und der Auffindung des Kreuzes sowie in den in der Nähe der Sakristei hängenden Bildern einer Gruppe betender Geistlicher und einer ausdrucksvollen Beweinung Christi hervor, von denen das Geistlichenbild nicht nur wegen der guten Charakterisierung der Köpfe, sondern auch der vortrefflichen Behandlung des Landschaftlichen unser Interesse erregt. Auch die in einer nördlichen Kapelle dieser Kirche hängende Messe des heil. Gregor hat Wolgemutsche Züge, doch scheint die Ausführung nicht von ihm herzurühren. Bessere Arbeiten aus seiner Werkstatt sind die beiden gut gemalten Flügel mit den Heiligen Wenzel und Martin auf dem linken Altar der Burgkapelle und die in der Jakobskirche hängenden Flügel mit den Heiligen Helena und Christophorus. Von untergeordneterer Bedeutung sind die vielleicht auch aus seiner Werkstatt stammenden Flügelbilder des Petrusaltars im Ostchor von St. Sebald. Ob der Hersbrucker Altar, dessen geschnitzter Mittelschrein ins German. Museum gekommen ist, während die vier Flügel in der dortigen Stadtpfarrkirche geblieben sind, wie früher allgemein angenommen worden war, aus Wolgemuts Werkstatt stammt, ist nicht zu sagen. Auf jeden Fall war Dörnhöffer mit der Behauptung im Recht, daß keine von den hier vertretenen drei künstlerischen Weisen die des Wolgemut ist. Von starker malerischer Kraft sind hier die beiden sich an den Mittelschrein anschließenden großen Hauptbilder mit der Anbetung der Hirten und dem Tode der Maria. Derb und ungefüge nehmen sich im Vergleich damit die z. T. mit wunderlich kleinen Nebenszenen verbundenen mittleren Flügel aus, die an die ältere Schulrichtung gemahnen, während aus den vier äußeren Marienbildern der Geist einer neuen Kunst spricht. Man hat diese Kunst mit Dürer in Verbindung gebracht. Mir scheint sie mit ihrer freien Anmut, wie sie sich besonders in den Bewegungen und Gewandungen des Verkündigungsengels und der jugendlichen Dienerinnen der durch besondere Grazie ausgezeichneten Geburtsszene zeigt, auf rheinische, ja burgundisch-niederländische Einflüsse hinzuweisen. Nur leise klingt hier die Nürnberger Weise an.

Wie die allem Anschein nach von Wolgemut selbst gemalten Predellabilder des im Jahre 1507 bei ihm für die Stadtkirche von Schwabach bestellten Hauptaltars erkennen lassen, blieb der im neuen Jahrhundert mehr in den Hintergrund tretende Meister von den in der Malerei sich zeigenden, hauptsächlich auf das Wirken Dürers zurückzuführenden neuen Strömung ganz unberührt, und verharrte in den einmal eingeschlagenen Bahnen, doch zollte auch er dem Geiste der jungen Kunst seinen Tribut, indem er deren Vertreter in seiner Werkstätte nach Herzenslust walten ließ. So an diesem Schwabacher Altar, dessen farbensatte und markige, freilich von Manier nicht freie Flügelmalereien neuerdings als Arbeiten des Schäufeleinschülers Sebastian Daig erkannt worden sind. Noch haben wir aus der Zahl der die künstlerische Handschrift Wolgemuts zeigenden Werke das sein Monogramm W. tragende, etwas trocken gemalte, aber sehr charakteristische Bildnis Hans Perckmeisters vom Jahre 1496 und das wahrscheinlich etwas früher entstandene Bildnis des Martin Rosenthaler, beide im German. Museum, namhaft zu machen. Von feinerer Prägung als diese Bilder

ist das im Jahre 1486 entstandene Bildnis des Stifters der Rochuskapelle Konrad Imhoff in dieser Kapelle, das vielleicht eine Schöpfung von Wolgemuts Stiefsohn

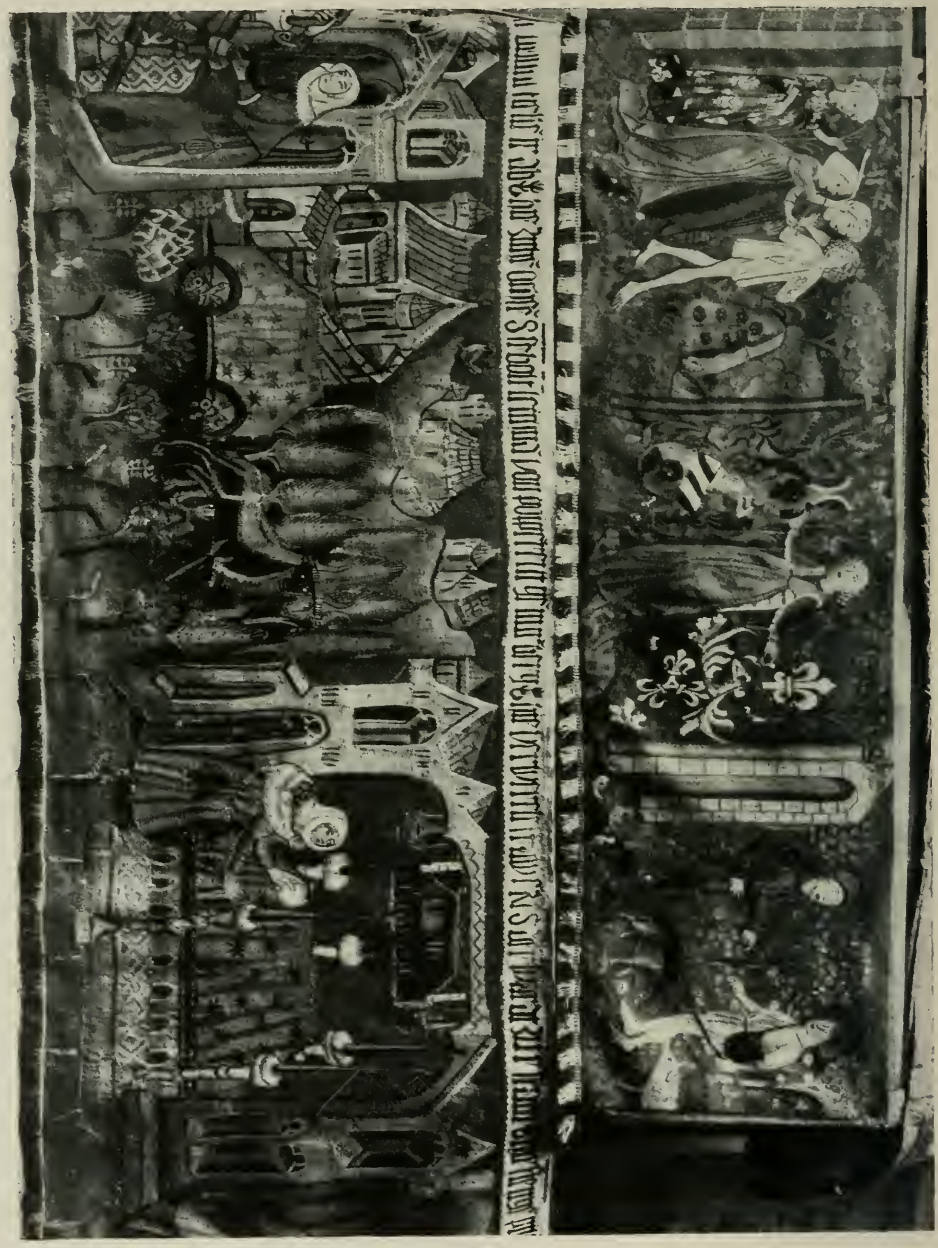


Abb. 100. Wandteppiche mit der Geschichte des verlorenen Sohnes und Szenen aus dem Leben des heil. Sebaldus in der Sebalduskirche. (S. 150.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Wilhelm Pleydenwurff ist, dem man auch die Flügelbilder des Rochusaltars mit den fein empfundenen Darstellungen aus dem Leben des Heiligen in der Lorenzkirche zugeschrieben hat.

Die Malerei war nicht das einzige Tätigkeitsgebiet des vielbegehrten Wolgemut, sondern in umfassender Weise war er auch für die Holzschnittillustration tätig, ja auf diesem Gebiete hat er bahnbrechend gewirkt, indem er den Holzschnitt aus der Sphäre des Handwerksmäßigen in die Region des Künstlerischen erhob. Sein künstlerischer Mitarbeiter war dabei sein schon 1495 verstorbener Stiefsohn, wie sich aus der Schlußschrift der 1493 in lateinischer und ein Jahr darauf in deutscher Ausgabe erschienenen Schedelschen Weltchronik ergibt, wo es heißt: „und auch mit anhangung michael wolgemuetz und Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger, die diß werk mit figuren wercklich geziert haben". Die über 2000 Nummern betragenden, meist hart und derb, z. T. aber mit feinem künstlerischen Gefühl geschnittenen Illustrationen zerfallen in biblische, mythologische (Abb. 99) und historische Darstellungen, Städteansichten und Bildnisse und haben sehr verschiedenen Kunstwert. Viele Unebenheiten sind zwar auf Rechnung der Holzschneider zu setzen, welche den Absichten der Künstler nicht gerecht zu werden wußten, wie ein Vergleich der Handzeichnung zu dem großartig komponierten Titelblatt mit dem Holzschnitt erkennen läßt, aber daneben weisen die Abbildungen unter sich große stilistische Verschiedenheiten auf, die untrüglich auf die Mitwirkung verschiedener Künstlerhände hindeuten. Den Anteil Wolgemuts und Pleydenwurffs gegeneinander abzugrenzen, ist versucht worden, aber meines Erachtens ein müßiges Beginnen. Die Bildnisse sind ganz typisch und deshalb auch mit der größten Unbefangenheit zur Darstellung der verschiedensten Persönlichkeiten wiederholt. Die Städteansichten, von denen einzelne auch für verschiedene Städte herhalten müssen, sind z. T. Phantasiebildungen, z. T. aber wirkliche Aufnahmen, darunter die Ansicht von Nürnberg, die nächst der Darstellung auf dem Krellschen Altare im Chor der Lorenzkirche die älteste Darstellung der Stadt ist. Die stilistische Verwandtschaft der Holzschnitte mit den 96 Holzschnitten des schon 1491 erschienenen „Schatzbehalters", die hauptsächlich in typologische Beziehung gesetzte, alt- und neutestamentliche Darstellungen zeigen, weist für dieses Werk auf den gleichen künstlerischen Ursprung hin.

Beide Werke erschienen im Verlege des berühmten Buchdruckers und Buchhändlers Anthoni Koburger, der die im Jahre 1470 durch Johann Sensenschmid in Nürnberg eingeführte Buchdruckerkunst hier schnell zur höchsten Blüte brachte. In seiner wohlorganisierten Druckerei arbeiteten mit 24 Pressen über 100 Gesellen, ausgedehnte Handelsbeziehungen nach Frankreich, Italien, Österreich, Ungarn, Polen und den Niederlanden sorgten für den nötigen Absatz. Um den deutschen Buchhandel hat er sich damals wie kein anderer verdient gemacht. Die Kunstgeschichte aber hat von ihm noch zu vermelden, daß er der Pate Albrecht Dürers war.

Zu den aus dem fünfzehnten Jahrhundert in verhältnismäßig großer Zahl übermittelten Nürnberger Malwerken und Glasmalereien kommen noch als wertvolle Ergänzung die sehr wahrscheinlich in Nürnberg entstandenen Wandteppiche, deren die Sebalduskirche und die Lorenzkirche eine größere Zahl besitzen. Das älteste Stück ist ein in der Sakristei von St. Lorenz bewahrter

Teppichfries aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit zwölf von Spruchbändern umschlossenen Propheten. Etwa hundert Jahre jünger sind die gleichfalls hier befindlichen Teppichreihen, unter denen die friesartigen Stücke mit zwölf aneinandergereihten Darstellungen aus dem Leben der heil. Katharina und ein Streifen mit der von den Martyrien der Heiligen Stephanus und Laurentius, dem kaiserlichen Heiligenpaare Heinrich und Kunigunde und anderen Heiligen eingeschlossenen Kreuzigung hervorragen. Von den jüngeren Teppichen dieser Kirche soll später die Rede sein. In der Sebalduskirche gehört ein Teil der Teppiche mit Darstellungen aus dem Alten Testament, der Sebalduslegende der Kreuzesfindung und der heil. Katharina dem ersten Drittel des Jahrhunderts an, ein anderer mit Marienszenen, der Grablegung einer Heiligen und der mit großer Lebhaftigkeit erzählten Geschichte des verlorenen Sohnes sind dagegen Schöpfungen aus der Mitte des Jahrhunderts und der nachfolgenden Zeit (Abb. 100). Sie werden wie die von St. Lorenz nur bei besonderen Anlässen zur Schau gestellt. Außerdem bewahrt die Sebalduskirche einen durch besondere Zierlichkeit der Arbeit ausgezeichneten, sicherlich flandrischen Teppich aus dem Jahre 1497 mit der Darstellung der Geburt Christi. Dieser hat neuerdings bei der Ausstattung des Altars eine glückliche Verwendung gefunden.

Abb. 101. Dürer, Studie zum Helleraltar. Berlin, Museum. (S. 156.)

8. Albrecht Dürer und seine Schüler.

Albrecht Dürer, der die Höhe nicht nur der Nürnberger, sondern überhaupt der deutschen Kunst bezeichnet, ist am 21. Mai 1471 als Sohn des gleichnamigen Goldschmieds geboren. Dieser war gleich nach seiner von uns erwähnten Ankunft in Nürnberg in die Werkstatt des angesehenen Goldschmieds Hieronymus Holper eingetreten und hatte im Jahre 1467 dessen fünfzehnjähriges Töchterlein heimgeführt. Auch der Sohn, der das dritte von 18 Kindern gewesen ist, war zum Goldschmied bestimmt, aber „da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endrestag versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wolgemut drei Jahr lang ihm zu dienen". Wie das schon 1484 entstandene, mit dem Silberstift fein und lebenswahr gezeichnete Selbstbildnis (Abb. 102), die leicht mit der Feder ausgeführte Madonnendarstellung des folgenden Jahres und die flott hingeworfene Kreidezeichnung der Dame mit dem Falken, die er einem Freunde auf dem Dachboden eines Hinterhauses gezeichnet hatte „e er zum maler kam in des wolgemut hus", erkennen lassen, war er schon damals seinem Meister künstlerisch überlegen und eine in unmittelbarem Anschluß an die Natur schaffende selbständige Künstlernatur. Nur tech-

nische Förderung konnte ihm die vielbeschäftigte Werkstatt Wolgemuts geben, in der der feinfühlige Jüngling viel von den Gesellen zu leiden hatte. Dennoch behielt er seinen Meister in gutem Andenken und malte ihn drei Jahre vor dessen 1519 erfolgten Tode (German. Museum). Das im Jahre 1490 entstandene, mit peinlicher Sorgfalt durchgeführte Florentiner Bildnis seines Vaters (Abb. Nr. 103), das älteste der uns bekannten Dürerschen Bilder zeigt, was er in maltechnischer Hinsicht bei Wolgemut gelernt hat. „In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wol lernete." Vier Jahre ging er nach der 1490 beendeten Lehrzeit auf die Wanderschaft, deren nächstes Ziel das durch Schongauer geweihte Kolmar war, längere Zeit wußte ihn Basel zu fesseln, wo er als Zeichner für den Holzschnitt tätig war, und viele Zeichnungen beweisen, welch tiefen Eindruck die südliche Alpenwelt auf ihn gemacht hat, die er auf seiner ihn nach Venedig führenden zweiten Studienfahrt im Jahre 1495 kennen gelernt hat. Nach seiner 1494 erfolgten ersten Heimkehr hatte er die ihm von seinem Vater erwählte Agnes Frey geheiratet, die Tochter des angesehenen Bürgers und kunstreichen Mannes Hans Frey, von dem es heißt, daß er „in allen Dingen erfahren war". Schon von seiner Wanderschaft aus, auf der vielleicht auch die Erlanger Zeichnung mit dem an die physiognomischen Studien des jungen Rembrandt gemahnenden

Abb. 102. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1484. Silberstiftzeichnung. Wien, Albertina. (S. 151.)

Selbstbildnis entstanden ist, hatte er sich seiner Braut auf einer Pergamentmalerei mit einem Zweiglein Männertreu in der Hand und mit den Worten:

„Min sach die gat
Als es oben schtat"

in effigie vorgestellt. Das häßliche Bild, das eine frühere Zeit von dieser Frau entworfen hat, hat sich heute als eine gehässige Übertreibung herausgestellt, aber täuschen physiognomische Schlüsse nicht, so war sie, nach den verschiedenen vom Meister gezeichneten Bildnissen zu urteilen, eine prosaische und herrische Natur. Wohl gleich nach seiner Verheiratung gründete er eine Werkstatt, an die, auch bald von auswärts, bedeutende Aufträge ergingen. So gehören die unter dem Eindrucke Mantegnascher Bilder entstandene stark übermalte Mitteltafel des für die Allerheiligenkirche in Wittenberg gemalten Dresdner Altars, dessen Flügel erst ein Jahrzehnt später gemalt sind, und das in Berlin bewahrte Bildnis des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen, in dessen Auftrag er jenen Altar gemalt hat, zu seinen Frühwerken. Auch der St. Veiter Altar stammt aus jenen Tagen. Die von Gesellenhand herrührende Ausführung läßt erkennen, daß damals der junge Schäufelein in seiner Werkstatt tätig war. Unter den für seine Vaterstadt ausgeführten, um die Wende des Jahrhunderts entstandenen Malwerken ragt außer den beiden ausdrucksvollen Beweinungen Christi (München und Nürnberg), der wahrscheinlich schon im Jahre 1498 für die Katharinenkirche gemalte Paumgärtnersche Altar mit der poetischen Geburt Christi hervor, welche eine ähnliche Stimmung hat wie der von Dürer selbst als „Weihnachten" bezeichnete Stich. Die beiden Flügel dieses Altars mit den dekorativ in die Fläche eingeordneten Stifterfiguren in der leuchtend roten Tracht der

Abb. 103. Dürer, Bildnis seines Vaters in den Uffizien zu Florenz (S. 152.)

Nürnberger Kriegsleute sind erfreulicherweise heute von ihren entstellenden Übermalungen befreit. Das Altarwerk besitzt die Münchner Pinakothek,

Abb. 104. Dürer, Die apokalyptischen Reiter. Aus der Holzschnittfolge der Apokalypse. (S. 155.)

eine alte Kopie des Mittelbildes bewahrt die Lorenzkirche in Nürnberg. Neben der Malerei beschäftigten den Meister von Anfang an der Holz-

schnitt und der Kupferstich, die ihm zum wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel wurden, und es ihm ermöglichten, größere Folgen zu schaffen, in denen er mit epischer Breite einen ihn bewegenden Stoff auseinanderlegen konnte. Noch vor Abschluß des Jahrhunderts entstand unter dem Einflusse Mantegnascher Kupferstiche, die von der geistigen Größe und künstlerischen Kraft des Meisters zeugende Apokalypse (Abb. 104) und daran schloß sich die, tragische Größe atmende „Große Passion", die nach längerer Pause erst 1519 zum Abschluß gebracht worden ist. 1497 nahm er sein bekanntes Monogramm

an.

Zu der naiven Erfassung und Wiedergabe der Natur und der damit auf das engste verbundenen geistigen und seelischen Durchdringung des Stoffes, welche die Werke Dürers zu einem unerschöpflichen Quell künstlerischen Genusses machen, gesellte sich seit Beginn des neuen Jahrhunderts das Streben die Natur nach höheren künstlerischen Gesetzen zu normieren und so nach dem Vorgange der Alten Idealbilder zu schaffen. Die Anregung dazu ging aus von dem erwähnten Jacopo de Barbari „der wies mir Mann und Weib die er aus der Maß gemacht hätt, und daß ich auf diese Zeit lieber sehen wollt, was seine Meinung wär gewest dann ein neu Kunigreich, und wenn ichs hätt, so wollt ich ihms zu Ehren in Druck bringen, gemeinen Nutz zu gut." Das mit der Jahreszahl 1500 versehene, etwas akademisch nüchterne Herkulesbild im Germanischen Museum, die aus der Schloßkirche in Wittenberg stammende farbensatte Florentiner Anbetung der Könige vom Jahre 1504, wo der Meister einem der Könige seine eigenen Züge geliehen hat, und verschiedene, z. T. antike Stoffe behandelnde Kupferstiche, vor allem der aus dem Jahre 1504 stammende Stich „Adam und Eva", erscheinen als die kostbare Frucht dieser Bestrebungen. Sie überzeugen uns zugleich, daß ein gesundes Naturgefühl den Meister vor der leeren Schematisierung bewahrte, an der die antikisierenden Darstellungen seines damals so sehr bewunderten Vorbildes leiden Im Verein mit Barbari, Wolgemut und Lukas Cranach finden wir Dürer in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bei der Ausmalung des Wittenberger Schlosses tätig. Daneben beschäftigten ihn verschiedene Folgen. So schuf er im Jahre 1504 eine auf grün getöntem Papier überaus fein gezeichnete, lyrisch weich gestimmte Passionsfolge. Zu gleicher Zeit begann er die wie die Große Passion erst 1510 abgeschlossene dritte Holzschnittfolge: das Marienleben. Was ihn veranlaßte, gegen Ende des Jahres 1505 seine Tätigkeit in Nürnberg abzubrechen und nach Venedig zu reisen, wo ihn besonders der alte Giovanni Bellini anzog, steht nicht fest. Als Auftraggeber erschienen hier gleich die deutschen Kaufleute Venedigs, denen er für die Kapelle ihres neuerbauten „Fondaco" das leider zur Ruine gewordene figurenreiche Rosenkranzfest (Prag) zu malen hatte. Die den venezianischen Einfluß unmittelbar verratende Farbenpracht der von der Berliner Galerie erworbenen Madonna vom Jahre 1506 gestattet einen Rückschluß auf den Farbenzauber, der einst jenes Bild umspielte. Der fälschlich die gleiche Jahreszahl und das Dürermonogramm tragende kleine

Abb. 105. Dürer, Adam. Ölgemälde. Madrid. (S. 156.)

Dresdner Kruzifixus ist neuerdings als eine mit der Cranachschule zusammenhängende Schöpfung aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts erkannt worden. Ein köstliches Denkmal aus der venezianischen Zeit sind auch die humordurchtränkten Briefe, die er an den ihm durch innigste Freundschaft verbundenen Wilibald Pirkheimer nach Nürnberg sandte. Von Venedig aus machte er einen Ausflug nach Bologna, „um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will". Nach seiner Rückkehr in die Heimat nahmen ihn verschiedene größere Malwerke vollständig in Anspruch, zunächst (1507) das Madrider Doppelbild Adam und Eva, deren formenschöne Gestalten uns wie ein freundlicher Nachhall der venezianischen Zeit anmuten (Abb. 105). Mit den wehmutsvollen Worten: „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer" hatte er die lebensfrohe und kunstreiche Lagunenstadt verlassen. Mächtig hatte deren Kunst es ihm angetan, und bedeutend ist die Anregung, die er von ihr empfing. Aber ihre Formensprache hat er nicht angenommen, vielmehr bewahrte seine Kunst den urdeutschen Grundzug und wurde so der unmittelbarste und kräftigste künstlerische Ausdruck dessen, was damals die deutsche Volksseele bewegte. Als echte Schöpfungen deutscher Kunst erscheinen die in großer Zahl erhaltenen, mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgeführten Einzelstudien (Abb. 101) zu dem 1509 gemalten Helleraltar, dessen Mittelbild leider ein Raub der Flammen geworden ist, sowie das schon ein Jahr vorher zusammen mit dem Rahmen

Abb. 106. Dürer, Das Allerheiligenbild.
Nach der Kopie von Rahmen und Bild im German. Nationalmuseum. (S. 158.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

entworfene, aber erst 1511 für die Landauer Brüderkapelle gemalte Allerheiligenbild in Wien, Raffaels Disputa in bürgerlich deutschem Gewande (Abb. 106). Von den figürlichen Schnitzereien des Rahmens, der ein wichtiges Dokument ist für die aus lebendiger Naturanschauung gewonnene Ornamentationsweise Dürers, war schon die Rede. Der Rahmen ist in Nürnberg geblieben, während das Bild im Jahre 1585 nach Wien gekommen ist. Unsere Abbildung zeigt die Vereinigung beider in der Kopie des Germanischen Museums. Die Ausführung dieses Bildes ist von größter Feinheit und Subtilität. Diese kennzeichnen auch das idealisierte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek, das fälschlich 1500 bezeichnet, aber mehrere Jahre später, wahrscheinlich im Jahre 1506 entstanden ist (Abb. 107). Bei solcher Malweise fand der Meister seine Rechnung nicht. Schon nach Vollendung des Helleraltares hatte er geschrieben, daß „niemand ihn vermögen solle, eine Tafel mit so viel Arbeit mehr zu machen ... Dann gemeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß niemand glaubte daß möglich wäre, daß ein Mann tun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen gehet nit von Statten, Darum will ich meines Stechens auswarten." In der Tat tritt nun seine malerische Tätigkeit gegen jene für den Holzschnitt und Kupferstich stark zurück. Besser als die für die Kirchen gemalten Altarbilder waren auch die auf den Märkten feilgebotenen und in die Bürgerhäuser wandernden Holzschnitte und Kupferstiche dazu angetan, seine Kunst

Abb. 107. Dürer, Selbstbildnis. München, Pinakothek. (S. 158.)

dem Volke nahe zu bringen und durch sie Einfluß auf die Geister und Gemüter zu gewinnen.

Viel gewaltiger und nachhaltiger als in Italien war die Bewegung, unter der sich in Deutschland die Geburt der neuen Zeit vollzog. Nicht der mit antiken Bildungselementen gesättigte, intellektuelle Mensch, sondern die durch den Glauben frei gewordene sittliche Persönlichkeit war hier das Ziel. Die Großtat des deutschen Geistes war nicht der Humanismus, sondern die Reformation. Mit ihrer Geschichte ist der Name Nürnberg auf das engste verbunden. Als Luther für das, was die Herzen bedrängte und wonach die Geister sich sehnten, das erlösende Wort fand, da zeigte sich Nürnberg als eine seiner begeistertsten

Abb. 108. Dürer, Schweißtuch der Veronica. Kupferstich. (S. 162.)

und mächtigsten Helferinnen. Der freie und gesunde Sinn seiner Bürger, denen die ausgedehnten Handelsbeziehungen einen weiten Blick gegeben hatten, und die im Bewußtsein ihrer in der ganzen Welt gerühmten, handwerklichen Tüchtigkeit und Findigkeit ein seltenes Selbstvertrauen besaßen, war der beste Boden für die neue Saat. So wohl war dieser hier vorbereitet, daß in kurzer Zeit die neue Lehre die festesten Wurzeln schlug und Nürnberg eine rein protestantische Stadt wurde. So kraftvoll war gleich von Anbeginn an der gelehrte Ratsherr Wilibald Pirkheimer für sie eingetreten, daß ihn zugleich mit Luther der päpstliche Bannstrahl traf. An seiner Seite erscheint der eifrige Ratsschreiber Lazarus Spengler, der als einer der Feurigsten für die evangelische Sache in Nürnberg gewirkt und mehr zu ihrer Festigung getan hat als Pirkheimer, der zu sehr

Humanist war, um mit so hingebender Liebe und Aufopferung für die Sache des Glaubens zu fechten. Von Bedeutung war es, daß der mit Dürer eng befreundete Melanchthon im Jahre 1525 in Nürnberg war und im kommenden Jahre wiederkam, um das von ihm gegründete Gymnasium mit einer Rede einzuweihen. — So waren die leitenden Kreise der Stadt von dem Geiste der Reformation erfüllt, aber auch im Volke war er lebendig, und jubelnd brach sich die mächtige Empfindung, die man hier den neuen Ideen entgegenbrachte, in den mit wunderbarer Schnelligkeit die deutschen Lande durcheilenden volkstümlichen Liedern des Hans Sachs, des gottbegnadeten Schusters, Bahn, der aus übervoller Brust sein Lied hinausschmetterte von der „Wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall", und der mit seinem urwüchsigen und gesunden Humor die Herzen aller gewann. Seine Lieder sind wie frohe Sendboten einer mit frischem Lebensmut erfüllten neuen Zeit.

Abb. 109. Dürer, Die Madonna am Baume. Kupferstich. (S. 162.)

Unter den großen Männern Nürnbergs, die an der geistigen Bewegung jener Tage den regsten Anteil nahmen und die, mit ganzer Seele dem großen Reformator zugetan und eines Geistes mit ihm, in seinem Sinne wirkten, finden wir auch unseren Dürer. Wir wissen, mit welchem Eifer er die Schriften Luthers las und besitzen in der berühmten, unter dem Eindrucke der fälschlichen Nachricht von der Ermordung Luthers im Jahre 1521 niedergeschriebenen Stelle des Niederländischen Tagebuches ein Bekenntnis, das keinen Zweifel über seine Anschauungen und Gesinnungen aufkommen läßt. Es heißt da unter anderm: „O Gott nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also gräßlich beschweret als uns Arme unter dem römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöst frei Christen sollen sein ... Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer

geschrieben hat, dann nie keiner in 140 Jahren gelebt, den du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitten wir dich, o himmlischer Vater, daß du deinen

Abb. 110. Dürer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
Aus der Holzschnittfolge des Marienlebens. (S. 162.)

heiligen Geist wiederum gebest einem andern, der do dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel." Aber wüßten wir weder dieses noch jenes, Dürers Werke selbst, vor allem seine Holzschnitte und Kupferstiche, mit

denen er sich an das Volk wandte, würden es uns sagen, welcher Geist in diesem Manne mächtig war. Für alles was die Zeit bewegte, traf er den rechten Ton. Gleichen nicht die Blätter seiner Apokalypse den Donnerworten, mit denen Luther das religiöse Gewissen seiner Zeit weckte, und zeugen die gewaltigen Passionsdarstellungen nicht von jener vertieften Auffassung des Leidens Christi, aus der jenem die Kraft erwuchs zu seinen großen Taten? Das von Dürer geschaffene leidensvolle Haupt Christi, wie es so schön der Kupferstich mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronica zeigt (Abb. 108), und wie es uns in monumentaler Auffassung ein sehr wahrscheinlich von Hans Sebald Beham stammender großer Holzschnitt aufbewahrt hat, der wie eine Vorahnung von Paul Gerhardts ergreifendem Kirchenliede erscheint, ist typisch geworden für alle nachfolgenden Zeiten. Und wenn er die Maria darstellt in ihrer Einfalt und Huld, wie menschlich nahe bringt er sie uns selbst dann, wenn sie hoch über allem Erdendunst im Strahlenkranze schwebt. Und alle jene köstlichen Darstellungen, welche das Leben der Gottesmutter mit dem Kinde auf Erden schildern (Abb. 109), vor allem jene schon erwähnte Holzschnittserie, die in zwanzig Bildern das Leben der Maria vor Augen führt, muten sie uns nicht an wie verklärte Bilder glücklichen deutschen Familienlebens? „Der Maler", so bemerkt treffend Moritz Thausing, der feinsinnige Biograph Dürers, „predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand „der fürnehmste Stand auf Erden sei, daß es keine lieblichere, freundlichere noch holdseligere Gesellschaft gebe, denn eine gute Ehe." Man denke nur an die ergreifende Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, an die Geburt Christi und die Ruhe auf der Flucht (Abb. 110) aus jener Folge, sowie an die große Zahl der kleinen in Holz geschnittenen und in Kupfer gestochenen Bildchen der Madonna und der heiligen Familie, und man wird diese Worte ohne weiteres mitempfinden.

Abb. 111. Dürer, Das Gebet am Ölberg.
Aus der Kupferstichpassion. S. 163.)

Nachdem im Jahre 1510 das Marienleben und die große Passion abgeschlossen waren, machte er sich im darauffolgenden Jahre noch einmal an die Darstellung der Passion und schuf in kleinem Formate eine Folge von 37 Holzschnitten, mit denen er der Neigung des Volkes für die ausführliche Schilderung dramatischer Vorgänge entgegenkam. Daneben entstanden die feiner gestimmten 16 Blätter der in Kupfer gestochenen Passion (Abb. 111).

Besser als die ihres markigen Charakters halber freilich volkstümlicheren Holzschnitte sind die Kupferstiche geeignet, uns von der hohen Vollendung Dürerscher Kunst eine Vorstellung zu geben, denn nicht alle Holzschneider waren imstande, das Urbild in so vollkommener Weise wiederzugeben, wie es dem Meister Andreä gelang, der den Schnitt des im Jahre 1510 aus den Studien zum Allerheiligenbilde erwachsenen Dreifaltigkeitsholzschnittes besorgte. Unablässig arbeitete Dürer an der Vervollkommnung der Kupferstichtechnik, die durch ihn zur höchsten Vollendung gebracht worden ist. Auch in der Radierung hat er sich versucht, und neben dem Kupfer dazu das Eisen als Material verwendet. Seine Kupferstiche umfassen alle Stoffgebiete. Mit derselben Liebe und Sorgfalt, mit denen er die heiligen Gestalten der Bibel, von denen noch die aus später Zeit stammende würdige Folge von fünf Aposteln besonders genannt sei, darstellte, und die er an eine Reihe mythologischer und allegorischer Darstellungen wandte, darunter die großen Blätter mit dem Raub der Amymone, dem großen Herkules und dem großen Glück, stellte er auch das Leben, wie es sich rings um ihn abspielte, dar: lustwandelnde Paare, derbe Bauern, die hier einander Wichtiges zu sagen haben, dort ihre Waren feilbieten, und dann sich wieder in fröhlichem Tanze schwingen (Abb. 112), zu dem ein lustiger Dudelsackpfeifer aufspielt.

Abb. 112. Dürer, Tanzendes Bauernpaar. Kupferstich. (S. 163.)

In diesen Darstellungen erscheint Dürer als der Begründer jener sittenbildlichen Kunst, die in den Niederlanden ihre höchste Ausbildung erhalten sollte. Auch für die hier so wunderbar aufblühende Landschaftsmalerei finden sich bei ihm bedeutende Ansätze. Das Gehöft auf dem Kupferstiche „der verlorene Sohn" mutet einen in der Darstellungsweise ganz holländisch an (Abb. 113).

Abb. 113. Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich. (S. 164.)

Seine Kupferstiche sind reich an landschaftlichen Motiven, die allein schon genügen, um uns eine Vorstellung von der Bedeutung Dürers als Landschafter zu geben, und vieles bieten in dieser Hinsicht die Gemälde — es sei nur an die duftige Flußlandschaft des Allerheiligenbildes erinnert —, am wichtigsten aber sind hierfür die in großer Zahl erhaltenen gezeichneten, aquarellierten und in Deckfarben ausgeführten Landschaftsstudien, die, unmittelbar vor der Natur

entstanden, z. T. einen ganz impressionistischen Eindruck machen. So sind überhaupt die über sechshundert Blatt betragenden Handzeichnungen, mit deren Hilfe wir in einzelnen Fällen ein Werk von der ersten Konzeption an durch alle Stadien hindurch bis zur Vollendung verfolgen können, die ergiebigste und lauterste Quelle zur Kenntnis Dürerscher Kunst. Sie zeigen unter anderm, eine wie große Rolle das Bildnis in seiner Kunst gespielt hat. Ein besonderes Interesse wird unter diesen Handzeichnungen immer die große Kohlezeichnung für sich beanspruchen, in der er seine von ihm zärtlich geliebte Mutter zwei Monate vor ihrem Tode dargestellt hat (Abb. 114). Als sie gestorben war, bemerkte er, wie der Tod dem Antlitz die durch die Krankheit hervorgerufene Verzerrung nahm und schrieb in sein Tagebuch: „Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt." Nicht nur unter seinen Gemälden, von denen außer seinen Selbstbildnissen die beiden wuchtigen Charakterköpfe Hans Imhoffs des Älteren (Madrid) und des Hieronymus Holzschuher in Berlin (Abb. 115) unser Interesse erregen, haben wir seine bedeutendsten Bildnisse zu suchen, sondern, abgesehen von den Handzeichnungen, auch unter den Holzschnitten und Kupferstichen. Die beiden großen Holzschnitte mit den energisch gezeichneten Köpfen Kaiser Maximilians, den er wiederholt gemalt hat (Wien, Nürnberg im German. Museum und Neuwied (?)), und des fein gebildeten Humanisten Ulrich Varnbueler gehören zu seinen besten Schöpfungen, ebenso bezeichnen die in Kupfer gestochenen lebensvollen Bildnisse des kunstsinnigen Kardinals Albrecht, Kurfürsten von Mainz und der drei Reformationsmänner Friedrich der Weise, Melanchthon und Wilibald Pirkheimer (Abb. 116) die Höhe seiner Kupferstichtechnik. Auch Erasmus hat er in Kupfer gestochen, ein Bildnis Luthers hat er aber leider nicht geschaffen. Dafür besitzen wir in seinem 1513 entstandenen, mit besonderer Sorgfalt durchgeführten Kupferstiche „Ritter,

Abb. 114. Dürer, Bildnis seiner Mutter. Kohlezeichnung v. J. 1514. Berlin, Kupferstichkabinett. (S. 165.)

Tod und Teufel" (Abb. 117), wo unbekümmert um die Anfechtungen von Tod und Teufel ein deutscher Rittersmann furchtlos und treu durch den Hohlweg reitet, während auf der Höhe eine feste Burg aufragt, ein Bild des christlichen Ritters, der hier wie eine Vorahnung des tapferen Gottesmannes erscheint,

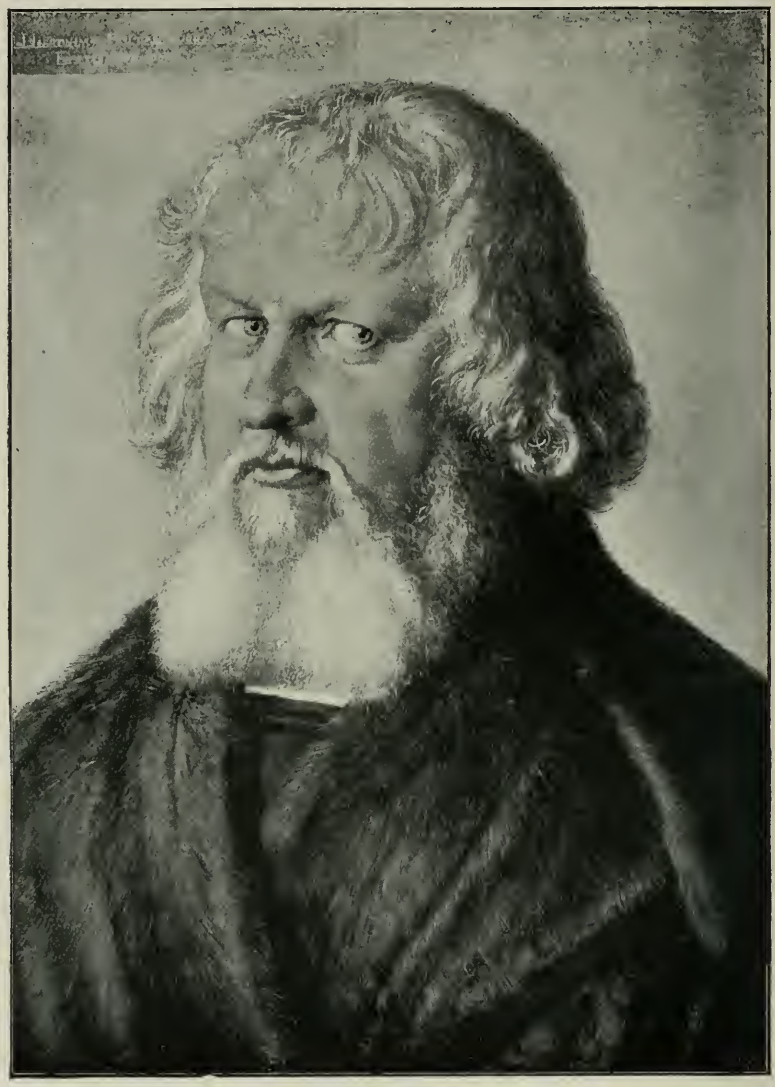


Abb. 115. Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher.
Berlin, Museum. (S. 165.)

der mit den kernigen Worten: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen" einer Welt von Feinden Trotz geboten hat.

Ein Jahr darauf entstanden die Melancholie (Abb. 118) und der „Hieronymus im G'häus" (Abb. 119), die man immer gerne als Gegenstücke gedacht und mit

jenem Reiter in Zusammenhang gebracht hat. Es wird gut sein, dem Beispiele Wölfflins zu folgen und jedes für sich zu nehmen, die „Melancholie" als das geistvoll durchgeführte Stimmungsbild des melancholischen Gemütszustandes, in dem der menschliche Geist allen den Dingen, die ihn sonst beschäftigen, apathisch gegenübersteht und den „Hieronymus" als das Bild des stillen Stubengelehrten, der im sonnendurchleuchteten, behaglichen Stübchen seiner Arbeit froh ist. Deutlich spüren wir in allen diesen Blättern den Pulsschlag jener Tage.

Abb. 116. Dürer, Wilibald Pirkheimer. Kupferstich. (S. 165.)

Stark nahm die Tätigkeit für den Holzschnitt den Meister in Anspruch. Ein Riesenwerk galt es auszuführen im Auftrage Kaiser Maximilians, der im Holzschnitt das geeignete Mittel sah, der Nachwelt seinen Ruhm zu verkünden und der die bedeutendsten Meister dazu berief, nach der Angabe seiner Hofpoeten und Gelehrten die Illustrationen zu schaffen. Dürer fiel zunächst die Aufgabe zu, in einem aus 92 Holzstöcken zusammengesetzten Holzschnitt von zehneinhalb Fuß Höhe und neun Fuß Breite eine ideale Ehrenpforte darzustellen, deren reicher Schmuck die Vorfahren des Kaisers und die von ihm beherrschten Länder andeutet und zugleich an seine Ruhmestaten erinnert. Der künstlerische Wert dieses Werkes liegt für uns vornehmlich in der reichen Ornamentation, deren die knorrige Art der Gotik mit dem flüssigen Lineament der italienischen Kunst verbindende Formen vielfach unmittelbar aus der Natur gewonnen sind (Abb. 120). Das zweite war eine Folge von zwanzig Blatt zu einem großen Triumphzug des Kaisers, der der Hauptsache nach ein Werk des Augsburgers Hans Burgkmair ist.

Auch hier haben wir Gelegenheit, die eigenartige Ornamentik Dürers kennen zu lernen, daneben stoßen wir aber auch auf viele schöne figürliche Einzelheiten.

Abb. 117. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. (S. 166.)

Aus den Studien für dieses Werk ist der durch besondere dekorative Pracht und die Schönheit seiner allegorischen Frauengestalten ausgezeichnete große Triumphwagen hervorgegangen, der einmal als ein aus acht Blatt bestehender, vor-

züglich geschnittener Holzschnitt erschien (1522) und dann in demselben Jahre neben den Darstellungen der Verleumdung und des Nürnberger Pfeiferstuhles wahrscheinlich von Georg Penz an der nördlichen Langwand des großen Rat-

Abb. 118. Dürer, Die Melancholie. Kupferstich. (S. 166.)

hausſaales als Wandmalerei ausgeführt worden ist. Von den Malereien der Fensterwand hat sich leider nichts erhalten. Sie wurden 1613 durch andere ersetzt. Vor wenigen Jahren sind alle Malereien dieses Saales gründlich erneuert

worden. Ein farbiger Entwurf zu einer Fensterpartie gibt eine Vorstellung davon, wie Dürer sich die Ausmalung gedacht hatte. Bei der Ausführung wurden die figürlichen Motive durch andere ersetzt. Eine Handzeichnung belehrt uns darüber, daß an der westlichen Wand, wo die Gerichtssitzungen stattfanden, die Darstellung des jüngsten Gerichts geplant war. Die die zierlichen Umrahmungen der Fensterwand bildenden leichten Rankenzüge erinnern an die frühlingsduftige Ornamentik der Randzeichnungen, mit denen Dürer im Jahre 1515 das Gebetbuch Kaiser Maximilians versah, und die ihm nicht nur Gelegenheit boten, seiner Phantasie ungehemmt die Zügel schießen zu lassen, sondern auch einen gesunden Humor zu entwickeln, der vielfach an Hans Sachs gemahnt. Seine Phantasie erscheint hier unerschöpflich. Ihm war „das Gemüt voller Bildnuß" und in besonderer Weise war ihm die Kraft verliehen „alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer Kreaturen auszugießen und zu machen, daß man vor nit gesehen, noch ein Ander gedacht hätt" (Abb. 121). Auch sonst war Dürer für den Bildschmuck tätig. Viele in Holz geschnittene schmuckreiche Wappen schuf er für diesen Zweck. Zwei prachtvolle Wappen befinden sich auch unter seinen Kupferstichen: das majestätische Wappen des Todes und das Löwenwappen, dessen als Helmzier dienender Hahn allein genügt, um Dürers Meisterschaft in der Tierdarstellung zu erweisen, für die besonders die Handzeichnungen und Farbenstudien staunenerregende Beispiele bieten. Ein solches ist die die feinsten Einzelheiten wiedergebende Miniaturmalerei eines Hasen in der Albertina in Wien (Abb. 122). Am bewunderungswürdigsten ist er da, wo er mit wenigen

Abb. 119. Dürer, Hieronymus im G'häus. Kupferstich. (S. 166.)

ſicheren und kräftigen Strichen das Charakteriſtiſche einer Erſcheinung andeutet. Bezeichnend hierfür iſt die wunderbare Kreidezeichnung „König Tod“ im Brit. Muſ. in London, mit dem von der Arbeit ermüdeten, träg dahinſchleichenden Klepper (Abb. 123). Auch für ſeine weitere Tätigkeit im Dienſte der dekorativen Künſte, von denen beſonders die Goldſchmiede und die Eiſenätzkunſt ihm anziehende Entwürfe verdanken, findet ſich unter ſeinen Handzeichnungen ein wertvolles Material (Abb. 124).

Als Kaiſer Maximilian, der dem Meiſter eine jährliche Rente von 100 fl. ausgeſetzt hatte, im Jahre 1519 ſtarb, reiſte Dürer, um von dem Nachfolger deren Fortbezug zu erwirken, nach den Niederlanden. Ausführlich gibt uns

Abb. 120. Dürer, Ornament an der Maximilianiſchen Ehrenpforte. Holzſchnitt. (S. 167.)

das erwähnte Tagebuch von allen Einzelheiten dieſer von Mitte 1520 bis Mitte 1521 währenden Reiſe Kunde, während die Blätter eines kleinen Skizzenbuches uns eine Reihe ſeiner künſtleriſchen Eindrücke bewahrt hat. Mit beſonderer Sorgfalt führte er in großem Format den Kopf eines dreiundneunzigjährigen Alten aus, eines der Hauptblätter unter ſeinen Handzeichnungen (Abb. 125). Das Blatt hat mit mehreren anderen Handzeichnungen als Vorſtudie zu einem in Liſſabon wiederentdeckten Hieronymusbilde gedient. Vornehmlich war er für das Bildnis tätig, das ihn auch nach ſeiner Rückkehr nach Nürnberg hauptſächlich in Anſpruch nahm. Die durch ſchlichte Größe und ungeſuchte Natürlichkeit hervorragenden Bildniſſe ſeiner Zeitgenoſſen erſcheinen wie würdige Vorläufer jener vier machtvollen Idealbildniſſe, mit denen er wie mit einem gewaltigen Schlußakkord im Jahre 1526 ſeine künſtleriſche Tätigkeit abſchloß

(Abb. 126/27). Die unter den in Nürnberg zurückgebliebenen Kopien angebrachten Originalunterschriften der beiden in München bewahrten Tafeln mit den hoheitsvollen Gestalten des Paulus und Johannes und den aus dem Hintergrunde hervorschauenden Gestalten des Apostels Petrus und des Evangelisten Markus lassen am deutlichsten deren reformatorische Tendenz erkennen. Denselben Gegensatz wie hier der tatbereite Paulus und der in das aufgeschlagene Buch schauende kontemplative Johannes stellten auch Luther und Melanchthon dar. Die Zeitgenossen erkannten in diesen vier Gestalten die vier Temperamente. Nicht genug ist es zu beklagen, daß, wie fast alle anderen Schöpfungen des Meisters, auch dieses Werk aus Nürnbergs Mauern herausgekommen ist, denn mit den Worten „Nachdem ich aber diese vergangen Zeit ein Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß, dann ander Gemäl gelegt hab, acht ich Niemand wirdiger die zu einem Gedächtnuß zu be-

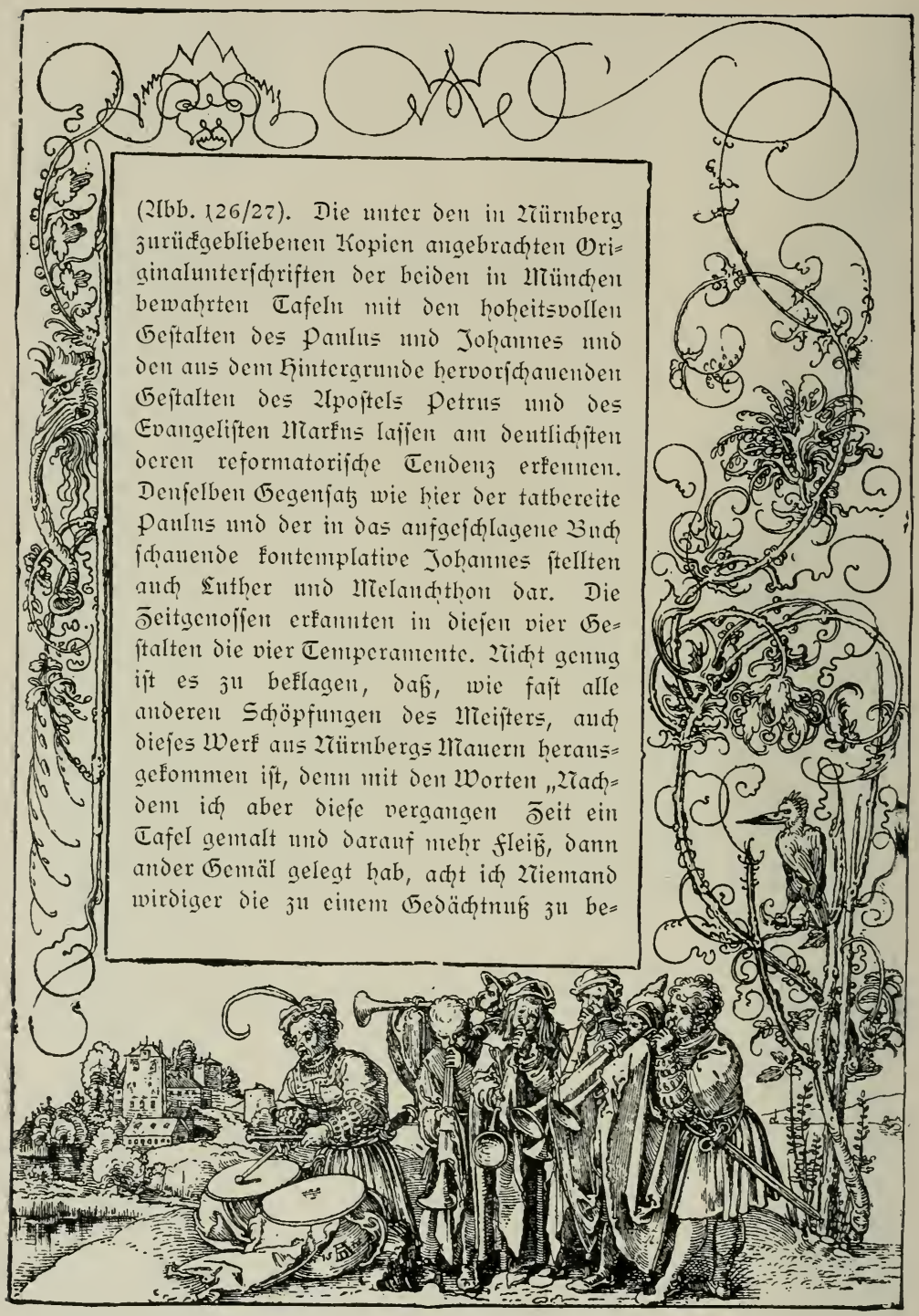


Abb. 121. Dürer, Randzeichnung aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians. (S. 170.)

halten, dann Euer Weisheit" hat er sie dem Rate seiner Stadt zum Geschenk gemacht.

Nicht die den Meister am 6. April 1528 dahinraffende Krankheit, zu der er sich den Keim in den Niederlanden geholt hatte, war die Ursache, daß er schon zwei Jahre vorher seine künstlerische Tätigkeit abbrach, sondern vielmehr das ihm gleich seinem Geistesverwandten Lionardo am Herzen liegende Bedürfnis, sein auf so viele Gebiete sich erstreckendes Wissen schriftlich niederzulegen. Dabei

Abb. 122. Dürer, Sitzender Hase.
Miniaturmalerei in der Albertina in Wien. (S. 170.)

beschränkte er sich nicht auf künstlerische Dinge, sondern schrieb vielmehr auch mit voller Beherrschung des Stoffes über die Befestigung von Städten, Schlössern und Flecken, sowie über Fecht- und Ringkunst. Eine köstliche Frucht seiner Kriegsstudien ist der große Holzschnitt mit der Belagerung einer Stadt. Wir erwähnten schon, daß die runden Eskarpemauerkaponnieren den Dürerschen Befestigungs-Prinzipien entsprächen.

Dürer war nicht nur ein fein empfindender, sondern zugleich auch ein tief und klar denkender Künstler, dem jede künstlerische Aufgabe ein Problem war,

an dessen Lösung er seine ganze Kraft setzte, und der ebensoviel über Kunst und künstlerische Dinge nachgedacht hat, wie er für die Kunst schöpferisch tätig gewesen ist. Wie ernst er es nicht nur mit der Praxis, sondern auch mit der Theorie der Kunst genommen hat, beweisen seine umfangreichen gedruckten und ungedruckten Aufzeichnungen über das geometrische Zeichnen (Underweysung der Messung) und über die Proportionslehre (Vier bücher von menschlicher Proportion). Überall dringt er auf streng wissenschaftliche Grundlegung, denn „Welches durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheiten anzeigt, dem soll alle Welt glauben", zugleich aber ringt sich überall aus dem Zwange der Regel und Norm die frei und warm empfindende Künstler-

Abb. 123. König Tod. Kreidezeichnung im Brit. Mus. in London. (S. 171.)

persönlichkeit hindurch. Die Quelle aller Schönheit ist ihm die Natur, und die naturgemäße Darstellung der Dinge deshalb das einzige Mittel, zur Kunst zu gelangen. Je größer dabei die Objektivität des Künstlers ist, um so mächtiger wird der subjektive Eindruck seiner Schöpfungen sein. Weit entfernt in der Darstellung der Natur den Zweck der Kunst zu erblicken, ist ihm diese nur das Mittel, die reiche Innerlichkeit einer Künstlerseele zur Erscheinung zu bringen. Das der Inhalt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das er in seiner Proportionslehre in die Worte zusammengefaßt hat: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, daß du wöllest meinen das Besser in dir selbs zu finden; dann du würdest verführt. Dann

wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie . . . je genäuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, daß du Etwas besser mügest oder wellest mächen dann es Gott seiner erschaffenen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermögen ist kraftlos gegen

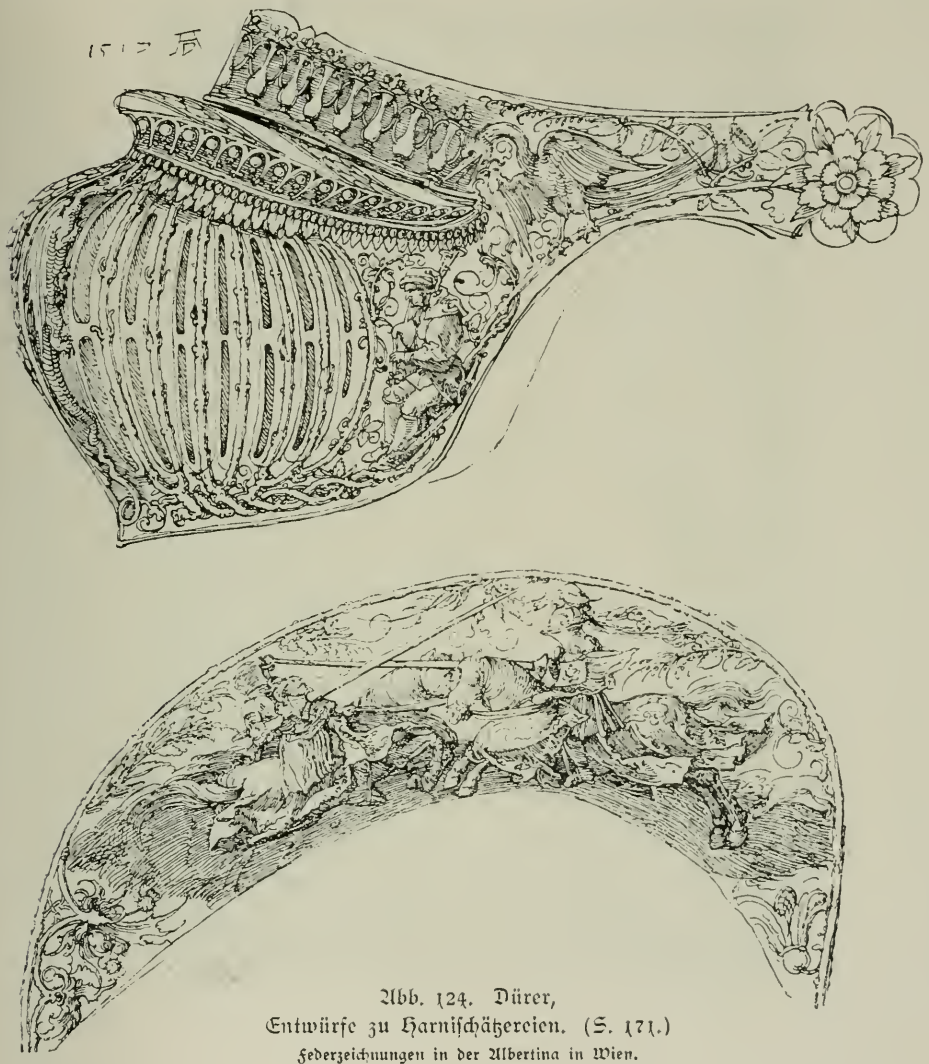


Abb. 124. Dürer,
Entwürfe zu Harnischätzereien. (S. 171.)
Federzeichnungen in der Albertina in Wien.

Gottes Geschoff. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuß kunn machen, es sei dann Sach, daß er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt [hab]. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur,

die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings." In diesen Worten liegt der Schlüssel zum Verständnis und zur vollen Würdigung der Dürerschen Kunst, die ein fortwährendes ernstes und kraftvolles Ringen mit der Natur war, um ihr die Schönheit zu entreißen. Ein heiliges Ringen war es, wie jenes,

Abb. 125. Dürer, Kopf eines alten Mannes. (S. 171.)
Pinselzeichnung in der Albertina in Wien.

da Jakob in der Morgenröte mit dem Engel rang und sprach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Und auch da ging eine herrliche Sonne auf: die, alle Nebel und Wolkenschleier zerstreuende Sonne der deutschen Kunst. Durch Dürer ist es offenbar geworden, was deutsche Kunst ist, und von allem Echten, Schönen und Großen, was Nürnbergs Kunst geschaffen, sind in erster Linie die Werke Dürers zu nennen.

Die Zahl seiner eigentlichen Schüler ist nicht groß, den heilsamen Einfluß seiner Kunst aber haben viele erfahren, nicht nur in Nürnberg, sondern überall wo in Deutschland die Malerei gepflegt wurde, und nicht nur in jenen Tagen, wo der geniale Correggio des Nordens, Matthias Grünewald in Aschaffenburg, der eine Zeitlang als Geselle in Dürers Werkstatt tätige Baldung Grien in Straßburg und der phantasievolle Albrecht Altdorfer in Regensburg sich bemühten, zu reicheren, das niederländische Helldunkel anbahnenden farbenkräftigeren Wirkungen fortzuschreiten, sondern auch in der künstlerischen Bewegung unserer Tage, wo bei dem Rufe nach Natur und künstlerischer Wahrheit Dürer als der rechte Führer erschien.

Von seinen Gesellen haben wir außer dem soeben genannten Hans Baldung Grien schon Hans Leonhard Schäufelein kennen gelernt, der in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg geboren, anfangs hier ansässig war, später jedoch in Nördlingen, woher seine Familie stammte, eine reiche Tätigkeit entfaltet hat. Seine Malweise ist flott und frisch, aber den meist mangelhaft gezeichneten farbenprächtigen Bildern fehlt die Innerlichkeit und Tiefe (Abb. 128). Hervorzuheben ist seine Tätigkeit für den Holzschnitt, vor allem seine Mitwirkung bei der Illustration des Theuerdank. Vornehmlich für die Buchillustration war auch der durch das schmuckreiche architektonische Beiwerk anziehende Hans Springinklee tätig, von dem wir erfahren, daß er „war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward". Von seinen Malereien in der Burg war schon die Rede. Mit Hans Springinklee verwandt ist der durch geschmackvolle Ornamentik erfreuende Zeichner für den Holzschnitt Erhard Schön. Unter den zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Malern erscheint der mehrfach genannte Jacopo de' Barbari gen. Jacob Walch, auf den Dürer so große Stücke hielt, der aber ebensosehr Empfangender wie Gebender war. Mehr als Dürer ist der aus Kulmbach stammende und darnach Hans von Kulmbach benannte Hans Sueß, „der sein Lehrjung gewesen" von ihm beeinflußt worden, doch dankt er das Beste Dürer, in dessen Werkstatt er später tätig war, und mit dem ihn eine innige Freundschaft verband. Die Hauptschöpfungen seiner durch weiche und anmutige Formen und ein harmonisch gestimmtes Kolorit ausgezeichneten Kunst besitzt Krakau, wo er von 1514 bis 1518 tätig war. Nach einer flotten Handzeichnung Dürers schuf er im Jahre 1513 den neuerdings vortrefflich restaurierten, an die venezianische Kunst anklingenden, schön gestimmten Tucheraltar in der Sebalduskirche in Nürnberg, mit der von Heiligen und lieblichen musizierenden Engeln umgebenen Madonna (Abb. 129). Bezeichnend für seine künstlerische Art sind die schönen Gestalten der heiligen Ärzte Cosmas und Damian im Germanischen Museum (Abb. 130). Zu seinen Hauptwerken gehört die schöne Anbetung der Könige in Berlin. Gegen diesen im Jahre 1520 verstorbenen feinsinnigen Meister kommt der im Jahre 1490 geborene ganz unselbständige Bruder Dürers, Hans Dürer, der bei der Ausführung des Helleraltares beteiligt war und eine Reihe der das Gebetbuch Kaiser Maximilians schmückenden Handzeichnungen geliefert hat, kaum in Betracht.

Abb. 126. Dürer, Johannes und Petrus. 1526. München, Pinakothek. (S. 172.)

Nach dem Tode seines Bruders trat er in polnische Dienste, wo wir ihn noch im Jahre 1538 antreffen.

Stark von Dürers Kunst beeinflußt war der seit 1502 als selbständiger Meister erscheinende farbenfrohe Wolf Traut. Nach seinem aus Artelshofen in das Bayerische Nationalmuseum in München verbrachten Hauptwerk, einem figurenreichen Altar mit der von Heiligen eingeschlossenen heiligen Sippe, der ohne Zweifel identisch ist mit der Altartafel, welche der Meister „in der Capelle des St. Lorenzen, so Cunz Horn erbauet" (St. Annakapelle) gemalt hat, scheint er aus der Schule Wolgemuts hervorgegangen zu sein, doch spürt man daneben deutlich den Einfluß Dürers. Ein gutes Bild von ihm ist auch die Taufe Christi im German. Museum. Sehr wahrscheinlich rühren von ihm die Flügelbilder des Hauptaltars der St. Johanniskirche her und ebenso halte ich ihn für den Schöpfer der Malereien an dem 1521 entstandenen Hauptaltar der Rochuskapelle, dessen reich ornamentiertes Rahmenwerk eine anziehende Schöpfung der Frührenaissance ist, in der noch die Gotik leise nachzittert. Aus dem Geiste dieser Kunst stammt auch die an der nördlichen Chorseite von St. Lorenz aufgestellte, an dekorativen plastischen Zieraten freilich armen Altars, dessen dekorative Malereien leider durch einen häßlichen grauen Anstrich verdeckt sind. Der im Jahre 1522 ausgeführte, in seiner schön

geschmückten architektonischen Umrahmung die Formenweise Italiens rein aussprechende Nebenaltar der Rochuskapelle mit der prachtvollen Darstellung eines viele Heilige und Engel vereinigenden Rosenkranzes und des Fegefeuers darunter ist Augsburger Arbeit. Die Malereien stammen von Hans Burgkmair, die der Predella vom Meister selbst, die übrigen, wie mir scheint, von seinem Sohne.

Wolf Traut, auf den wir noch einmal zurückkommen müssen, war auch ein tüchtiger Zeichner für den Holzschnitt und als solcher bei der Illustration des Hallischen Heiligtumsbuches beteiligt. Auch sein Vater, der aus Speier eingewanderte Hans Traut, der ein älterer Zeitgenosse Wolgemuts gewesen ist und den Augustinerkreuzgang mit Wandmalereien ausgestattet hat, „darin viel erbare Herren conterfeyet" ist hier namhaft zu machen, doch war der Sohn, der mit Hermann Vischer befreundet war, „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens" überlegen. Redslob bringt mit Hans Traut die zur Erinnerung an den 1473 verstorbenen Ulrich Starck in Ölfarbe ausgeführte Wandmalerei im Chor von St. Sebald mit den Darstellungen des Abendmahls und des Ölbergs in Verbindung, die stark niederländisch anmuten und auf Bontschen Einfluß hinweisen.

Im Jahre 1524 standen in Nürnberg vor Gericht und wurden wegen Verbreitung atheistischer Anschauungen und sozialistischer

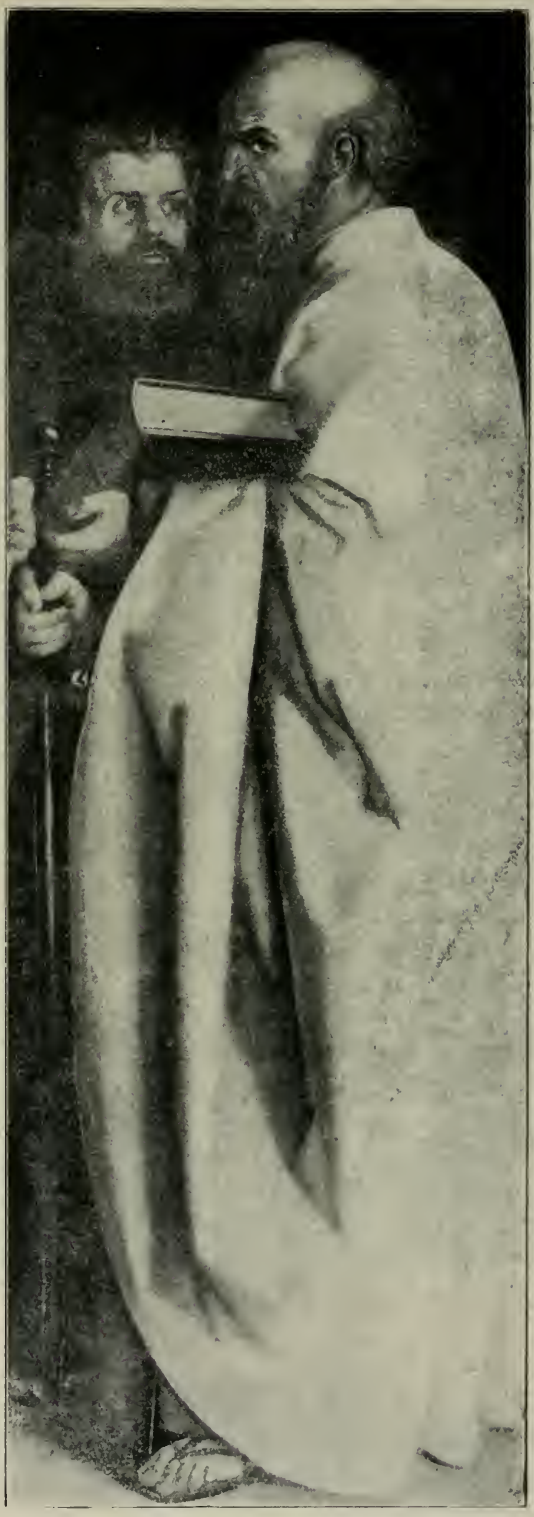


Abb. 127. Dürer, Paulus und Markus. München, Pinakothek. (S. 172.)

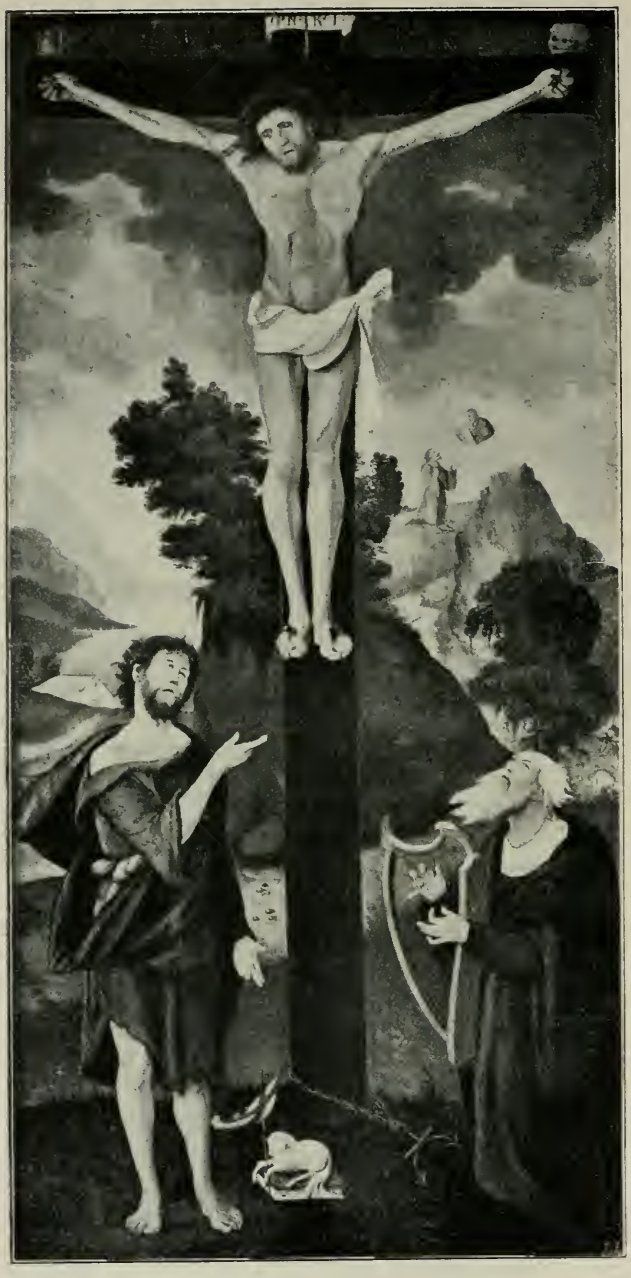


Abb. 128. Hans Leonhard Schäufelein, Christus am Kreuze. German. Museum. (S. 177.)

Ideen der Stadt verwiesen „drei gottlose Maler", mannhafte Gesellen, welche eintraten für ihre Überzeugung und kein Wort von dem, was sie behauptet hatten, zurücknahmen. Es waren die drei jüngeren Dürerschüler, Georg Penz und die Gebrüder Beham, die als Maler und Kupferstecher tätig, des kleinen Formates ihrer Stiche wegen, im Verein mit einigen anderen als Kleinmeister bezeichnet werden. Georg Penz (geboren wahrscheinlich 1500) und Hans Sebald Beham (geb. 1500) kehrten nach Nürnberg zurück, Barthel Beham (geb. 1502), der bedeutendste von den dreien, aber trat, nachdem er eine Zeitlang in Rom in der Werkstatt des Kupferstechers Marcanton tätig gewesen war, in herzoglich bayerische Dienste. Penz war vornehmlich Bildnismaler und erfreut in seinen Bildnissen durch eine das Wesentliche betonende, aber auch das Beiwerk mit Liebe behandelnde freie Darstellung (Abb. 131), außerdem war er ein gewandter, in der Perspektive wohlerfahrener Freskomaler, der wahrscheinlich die Wandgemälde im Rathause nach Dürers Entwürfen ausgeführt hat. In seinen stark von der römischen Kunst beeinflußten biblischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen erscheint er manieriert. Auch seine Kupferstiche verraten deutlich das immer

ſtärker hervortretende Bemühen des Meiſters, ſich die italieniſche Formenſprache zu eigen zu machen. Von Zeit zu Zeit aber bricht ſich ſein deutſches Naturell Bahn. Nicht unwahrſcheinlich iſt die Behauptung, daß der unter anderem durch eine Reihe anmutiger Ornamentſtiche bekannte Monogrammiſt J. B. mit ihm

Abb. 129. Hans von Kulmbach, Seitenbild des Tucheraltares in der Sebalduskirche mit den Heiligen Laurentius und Petrus. (S. 177.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

identiſch ſei. Zäher als Penz hält der derbknochige Hans Sebald Beham an der heimiſchen Art feſt, zumal in ſeinen Holzſchnitten. Gerne ſchildert er in der Art der ſpäteren Niederländer das Leben und Treiben des Volkes (Abb. 132). Dabei erinnert er zuweilen an Hans Sachs, zu deſſen Illuſtratoren er gehört. Aber auch ihn nahm der Formenadel der italieniſchen Kunſt gefangen und wandelte ſeine Formenſprache, was ſich ſchon in der Holzſchnittfolge der Planeten-

götter bemerkbar macht, vor allem aber in seinen, Mythologisches, Biblisches und Allegorisches mit außerordentlicher Feinheit darstellenden, kleinen Kupferstichen hervortritt. Von besonderem Reize sind seine, von einem hochentwickelten Schönheitssinn zeugenden Ornamentstiche, anmutige Zierleisten und geschmackvolle Vorlagen für Goldschmiede (Abb. 133). Nicht weniger als 500 Holzschnitte und 270 Kupferstiche rühren von ihm her. Gemälde sind nicht von ihm bekannt, doch besitzt der Louvre eine von ihm mit schön komponierten und auf das zierlichste durchgeführten Darstellungen aus der David- und Bathseba-Erzählung bemalte Tischplatte, die ihn als hervorragenden Miniaturmaler kennzeichnen. Als solche versah er im Verein mit Niklas Glockendon ein in Aschaffenburg bewahrtes Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg mit einer Reihe zeichnerisch und koloristisch vorzüglich durchgeführter Malereien.

Abb. 130. Hans von Kulmbach, Die Heil. Cosmas und Damian. German. Museum (S. 177.)
Phot. von Höfle.

Ein Maler großen Stiles, dem es die Schönheit der italienischen Kunst und der Antike gewaltig angetan hat, der aber durch ein sicheres Naturgefühl und einen angeborenen Sinn für edlen Rhythmus und schönen Linienfluß vor

Manierismus bewahrt blieb, war Barthel Beham, der 1502 geboren, auf seiner zweiten Italienreise im Jahre 1540 starb. Seine Bilder, unter denen mit ihrer reichen italienischen Palastarchitektur die Kreuzfindung in München hervorragt, zeigen eine wunderbare Verschmelzung Dürerscher und oberitalienischer Elemente. Ein großer freier Zug geht durch seine lebensvollen Bildnisse, unter denen die mit großer Sorgfalt in Kupfer gestochenen hervorragen. In seinen, Biblisches, Mythologisches, Historisches und Allegorisches aufweisenden, kleinen Kupfer-

Abb. 131. Georg Penz, Bildnis des österreichischen Feldhauptmannes Sebald Schirmer. German. Museum. (S. 180.)
Phot. von Christof Müller.

stichen kommt er der Antike oft merkwürdig nahe, ohne ihr bloßer Nachahmer zu sein (Abb. 135). Sein ausgesprochener Schönheitssinn kommt hauptsächlich in seinen unvergleichlichen Ornamentstichen zur Geltung, in denen die bezaubernden Putten ihr munteres Wesen treiben. Solche beleben auch die prächtigen Ornamentstiche des vielseitigen westfälischen Meisters Heinrich Aldegrever, dessen Kunst tief in der Dürerschen wurzelt. Ob er in Nürnberg unter Dürer arbeitete, wissen wir nicht. Unter seinen durch ein kräftiges Blattwerk gekennzeichneten Ornamentstichen kommen viele anziehende Entwürfe zu Goldschmiedegegenständen vor (Abb. 134).

Neben Hans Sebald Beham lernten wir als tüchtigen Miniaturmaler den Illuminisſten Niklas Glockendon kennen. Er war der Sohn des vielbeſchäftigten Briefmalers und Illuminiſten Georg Glockendon, der „ſeine Söhne und Töchter dazu hielt, daß ſie täglich dem Illuminieren und Briefmalen hart mußten obſitzen“ und hatte zwölf Söhne, die er alle für die Kunſt erzog. Seine, eine ſtarke Anlehnung an Dürer zeigenden Hauptwerke finden ſich in Nürnberg, Aſchaffenburg und Wolfenbüttel, von ſeinem Bruder Albrecht beſitzt Berlin einen ſchönen Kalender mit

Abb. 132. Hans Sebald Beham, Bauerntanz. Kupferſtich. (S. 181.)

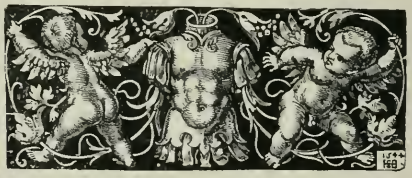


Abb. 133. Hans Sebald Beham, Ornamentſtich. (S. 182.)

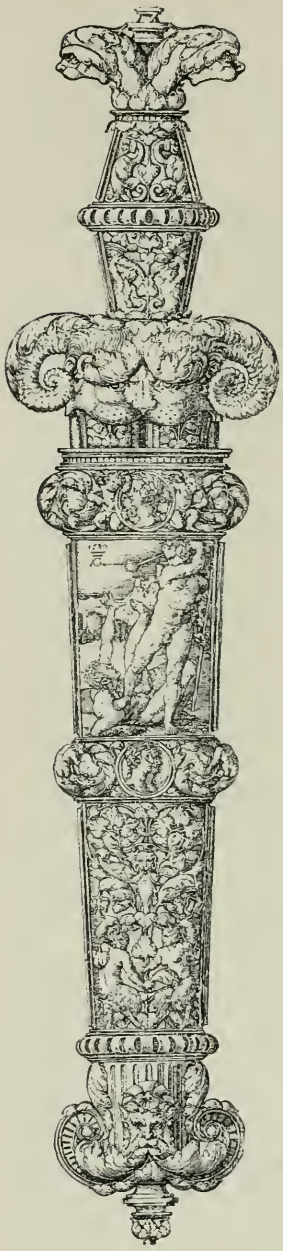


Abb. 134. Heinrich Aldegrever, Ornamentſtich. (S. 183.)

Monatsbildern. Ein beliebter Illuminiſt war auch der als Wappenzeichner gerühmte Jakob Elsner, der ein im Beſitz der Familie von Kreß befindliches Officium divinum vom Jahre 1513 kunſtvoll mit Miniaturen ausgeſtattet hat und von dem wahrſcheinlich auch die künſtleriſche Ausſtattung der in den Jahren 1507 und 1510 von Dr. Anton Kreß in die Lorenzkirche geſtifteten und in deren Sakriſtei bewahrten beiden großen Bände eines unter dem Namen des Gänſebuches bekannten Officium divinum herrührt. Seinen merkwürdigen Namen hat dieſes von einer der ſinnbildlichen Randverzierungen mit der humorvollen Darſtellung einer

von einem Wolf und einem Fuchs unterrichteten Gänseherde. Das German. Museum bewahrt von ihm das schlichte Bildnis des Jörg Ketzler. Niklas Glockendon war auch ein geschickter Holzschneider. Als solche sind außerdem namhaft zu machen der volkstümliche Briefmaler Nikolaus Meldemann und der als Sachsillustrator bemerkenswerte begabte Dürerschüler Hans Guldenmundt, der als Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker genannt wird. Ein besonderes Verdienst um die Vervollkommnung der Xylographie hatte der vornehmlich für Dürer tätige Hieronymus Andreä, der wie keiner vor ihm Lettern „so rein und gerecht in Holz geschnitten hat". So berichtet Johann Neudörfer, der wackere Schreib- und Rechenmeister von Nürnberg, der Meister und Begründer der neuen Schönschreibkunst, der für die deutsche Schrift die zur allgemeinen Geltung gebrachten Formen fand und mit seinen anmutigen kalligraphischen Schnörkeln Schule machte, bis unter dem Schnörkelgeschlinge die Buchstabenkörper verschwanden.

Abb. 135. Barthel Beham Reiterschlacht. Kupferstich. (S. 183.)

Abb. 136. Peter Flötner, Plaketten mit Putten. Bayer. Landesgewerbeanstalt Nürnberg. (S. 194.)
Phot. von M. Eberlein.

9. Das Kunstgewerbe im 16. Jahrhundert und die Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Mit der Malerei und Plastik blühte auch das Kunsthandwerk auf, aber während jene nach dem Tode der Großmeister bald zu welken begannen, erhielt sich dieses seine Triebkraft bis weit in das achtzehnte Jahrhundert hinein. Es war, wie wenn der ganze künstlerische Sinn jener Tage auf das Dekorative gerichtet war und seine Aufgabe allein darin erblickte, durch schmuckvolle Gestaltung der dem täglichen Leben dienenden Dinge die Daseinsfreude zu erhöhen. Unabsehbar ist die Schar der hier in allen Zweigen des Kunsthandwerks tätigen Meister und bewunderungswürdig das durchschnittliche Maß ihres kunsttechnischen Könnens. Die von Theodor Hampe herausgegebenen Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen das Jahr 1633 zeigen am deutlichsten, was in jenen Tagen für Nürnberg das Kunsthandwerk bedeutet hat.

Früh gelangte die Glasmalerei, deren aus dem 14. Jahrhundert stammende Schöpfungen wir schon kurz erwähnt haben, zur Blüte. Eine Prachtleistung ersten Ranges ist das schön gezeichnete, farbensatte Volckamersche Fenster zu St. Lorenz vom Jahre 1493 mit der Darstellung der Wurzel Jesse (Abb. 137). Ungefähr derselben Zeit gehören das von der gleichen Familie gestiftete Fenster auf der südlichen Chorseite von St. Sebald mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi und die schöne Glasfensterpartie mit der Wurzel Jesse im Chor der Jakobskirche an. Einen zwingenden Grund, den Entwurf zu dieser dem Wolgemut zuzuschreiben, finde ich nicht. Durch Leuchtkraft der Farben zeichnet sich wie diese auch das im Chor von St. Sebald befindliche Bamberger Fenster mit seinen schönen Heiligenfiguren, darunter das Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde, aus. Sein Meister war der Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer, während die vorgenannten Fenster sicherlich Arbeiten des Veit Hirschvogel

Abb. 137. Das Volckamersche Fenster im Chor der Lorenzkirche. (S. 186.)
Phot. von Christof Müller.

oder Hirsvogel (1461—1525) sind, der im Verein mit seinem Sohne Veit der Nürnberger Glasmalerei ihre Vollendung gab. Ohne Zweifel sind die nach Entwürfen Dürers für die Landauerbrüderkapelle ausgeführten, heute im Kunstgewerbemuseum in Berlin bewahrten Glasmalereien Arbeiten dieser Werkstatt, aus der im Jahre 1514 das von Kaiser Maximilian gestiftete Maximiliansfenster im Chor von St. Sebald und im darauffolgenden Jahre zwei weitere

Abb. 158. Augustin Hirschvogel (?), Kachelofen in der Burg. (S. 189.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Fenster dieses Chores hervorgegangen sind: das durch eine großartige Architektur, edel gezeichnete Gestalten und anmutige Ornamente ausgezeichnete, sehr wahrscheinlich auf einen Entwurf Dürers zurückgehende Pfinzingsche Fenster und das durch seine kernig gezeichneten Gestalten des brandenburgischen Markgrafen Friedrich und seiner Familie überraschende Markgrafenfenster, dessen Entwurf von Hans von Kulmbach stammt. Starke Anklänge an Dürer zeigen auch die in den Jahren 1514 und 1517 von der Hirschvogelschen Werkstatt für das

Pfarrhaus von St. Sebald geschaffenen Fenster und ebenso die klar komponierten Glasmalereien, welche Veit Hirschvogel im Jahre 1520 für die Rochuskapelle ausgeführt hat.

Das bedeutendste Glied dieser Familie war ohne Zweifel Augustin Hirschvogel, von dem Neudörfer bemerkt, er sei „dem Vater und Bruder in der Kunst überlegen, dann er eine sonderliche Tuschierung im Glasmalen erfand". Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Seine Vielseitigkeit war erstaunlich. In der Emailmalerei, die er wie auch sein Bruder betrieb „war seiner Zeit keiner über ihm". Von dem Wunsche beseelt, die venezianische Glasmacherkunst in Nürnberg einzubürgern, machte er sich von Nürnberg nach Venedig auf. Er scheint aber nur bis Laibach gekommen zu sein, wo er im Jahre 1542 nachweisbar ist. Mit Eifer betrieb er in Nürnberg die Kunsttöpferei und schuf „Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitätische Art, als wären sie von Metall gossen". Eine Arbeit von ihm besitzen wir wahrscheinlich in einem in der Burg bewahrten grünglasierten Kachelofen mit außergewöhnlich klar und rein modellierten Ornamenten im italienischen Geschmack (Abb. 138). Die Burg besitzt außerdem

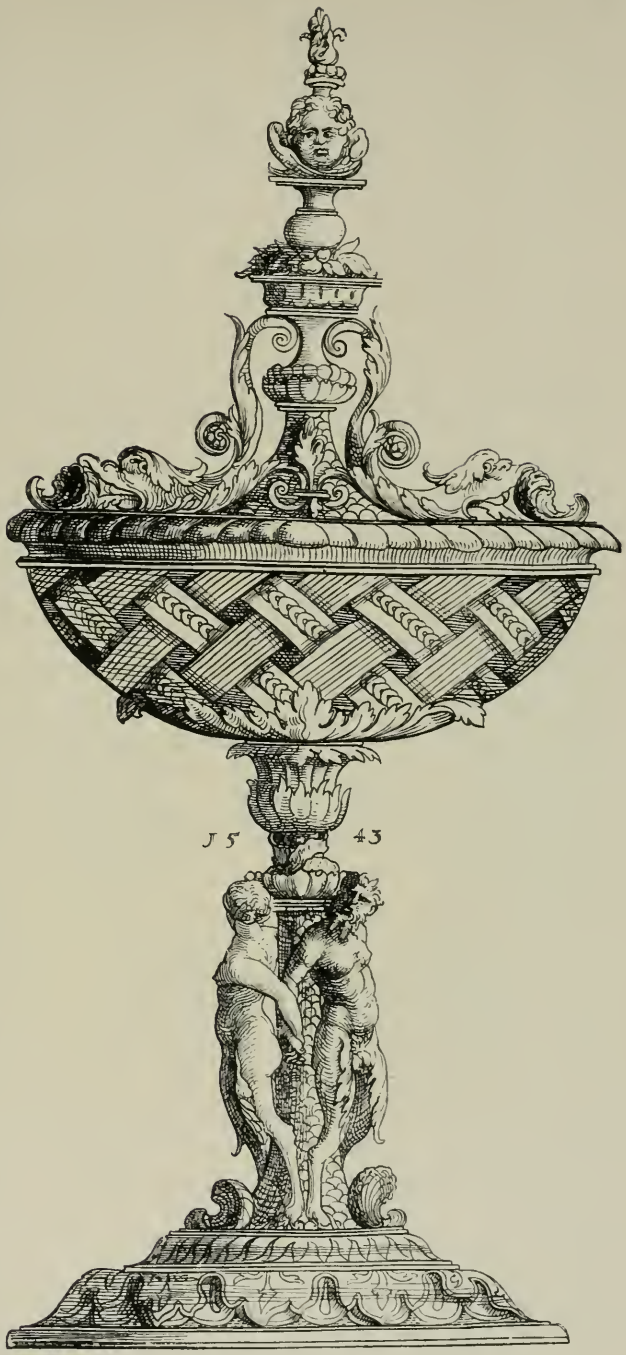


Abb. 139. Augustin Hirschvogel, Gefäßentwurf. Radierung. (S. 190.)

eine Reihe prachtvoller Öfen, die im Verein mit denen des Germanischen Museums einen vortrefflichen Überblick über die in Nürnberg zu hoher Blüte gebrachte Ofentöpferei vom 16. bis 18. Jahrhundert ermöglicht.

Im Gegensatz zu der die Malerei bevorzugenden Schweizer Ofenkunst verwendeten die Nürnberger lieber den mit Vorliebe grün glasierten plastischen Schmuck, mit dem sich zuweilen zu reichster Wirkung bunte Emaillierung und Vergoldung verband.

Die sogenannten Hirschvogelkrüge eine mit freimodellierten und gepreßten Auflagen geschmückte derbe Gattung äußerst dekorativer buntglasierter großer Tongefäße rühren nicht von ihm her. Ihre Form, Ausstattung und Ausführung widerspricht nicht nur seiner künstlerischen Art im allgemeinen, sondern auch den von ihm als Vorlagen für Töpfer und Goldschmiede radierten Gefäßen (Abb. 139). Als Verfertiger jener Stücke wird uns um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg ein Kunsttöpfer Paul Preuning genannt. — In den z. T. sehr phantastischen Entwürfen, in denen Hirschvogel der Kunst Italiens huldigt, lernen wir diesen Meister zugleich als gewandten Radierer kennen. Als solcher schuf er auch eine Reihe mit großer Freiheit und Leichtigkeit gezeichneter Landschaften, die von einem ausgesprochen malerischen Sinn zeugen. Hierin ist ihm der tüchtige Hans Sebald Lautensack verwandt, der im Jahre 1552 den schönen Prospekt der Stadt Nürnberg schuf. Fünf Jahre vorher hatte Hirschvogel einen solchen von der Stadt Wien herausgegeben, wo er seit 1543 als Mathematiker, Kartenzeichner, Astronom und Radierer bis zu seinem um 1552 erfolgten Tode tätig war. Seine Bedeutung für die Nürnberger Kunst liegt in der Förderung, die er dem Kunsthandwerk zuteil werden ließ. Es bedurfte solcher künstlerisch veranlagter und zugleich in der Theorie und Technik wohlerfahrener Meister, um das Handwerk auf die künstlerische Höhe emporzuführen, auf der wir es gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg finden.

Wie in der durch Augustin Hirschvogel so energisch geförderten Ofentöpferei, so beginnt es nun, sich in allen Zweigen des Kunsthandwerks zu regen. Kein Handwerk wollte hinter dem anderen zurückbleiben, eines suchte vielmehr das andere in bezug auf Schönheit und Reichtum des Schmucks zu überbieten. — Wie heute, so waren auch damals Künstler und Handwerker durchaus nicht immer eine und dieselbe Person, sondern es war Sache ganz besonderer phantasiebegabter Meister, für die verschiedenen Handwerke Entwürfe zu schaffen. Wir haben von den kunstgewerblichen Entwürfen Dürers gesprochen, wissen, welche umfassende Tätigkeit Holbein auf diesem Gebiete entfaltet hat und machten bei den Kleinmeistern die Beobachtung, daß diese sich nicht mit dem bloßen Entwurf von schmucken Ornamenten und kunstgewerblichen Dingen begnügten, sondern auch dafür Sorge trugen, diese durch den Kupferstich zu verbreiten. Schon Schongauer hatte sich dieses Mittels zu demselben Zwecke bedient.

Durch Peter Flötner, der mit dem Schönheitssinn eines Holbein eine seltene technische Vielseitigkeit verband, sollte auch der Holzschnitt in den Dienst dieser Bewegung gestellt werden. Er konnte sich dieses Mittels bedienen, weil er selbst den Schnitt besorgte. Eine frühere Zeit wußte von diesem Meister nicht

viel mehr, als daß er an einem Kirschkern „113 veränderliche Angesichter von Manns und Weibs Personen" ausgeschnitzt habe und bewunderte in den Sammlungen seine zierlichen Kleinschnitzereien. Heute kennen wir ihn als einen der bedeutendsten Künstler, die Nürnberg besessen hat und zählen ihn zu den ersten Meistern der Renaissance. Am 1. Oktober 1522 ist er aus Ansbach, wo einige Arbeiten mit ihm in Verbindung gebracht worden sind, nach Nürnberg gekommen. Wann und wo er geboren ist, steht nicht fest. Daß er Schweizer von Geburt war, kann vermutungsweise ausgesprochen werden. Verschiedene Handzeichnungen weisen darauf hin, daß er an der Ausstattung der Fuggerkapelle der St. Annakirche in Augsburg beteiligt war, ohne daß damit ein längerer Aufenthalt des Meisters in dieser Stadt angenommen und die neuerdings wahrscheinlich gemachte Tätigkeit Loy Herings in jener Kapelle abgelehnt werden müßte. In Nürnberg ist er geblieben und 1546 nach einem arbeitsreichen Leben gestorben. Alle Zweige des Kunsthandwerks hat er durch sein Vorbild und seine gezeichneten und plastischen Vorbilder befruchtet und in die rechten zeitgemäßen Bahnen gelenkt. Die von ihm geschaffene ornamentale Formenwelt zeigt uns den deutschen Renaissance-Stil auf klassischer Höhe. Das Gotische ist völlig abgestreift, nicht aber, und das ist eben das Wunderbare und Anziehende seiner Kunst, die deutsche Art. Gehören die Formenelemente, deren er sich bedient, auch Italien an, deren Kunst er ganz in sich aufgenommen hat, so verleugnet er doch nie sein deutsches Naturell. Die heimische kraftvolle Art und die Anmut Italiens sind in seinen Werken zu wunderbarer Einheit verschmolzen. Eine Besonderheit in seiner Ornamentik ist die Maureske, jene über Italien aus dem Orient in die deutsche Kunst eingeführte arabeske Linearverschlingung, für welche Dürer in seinen „Knoten" bezeichnende Beispiele

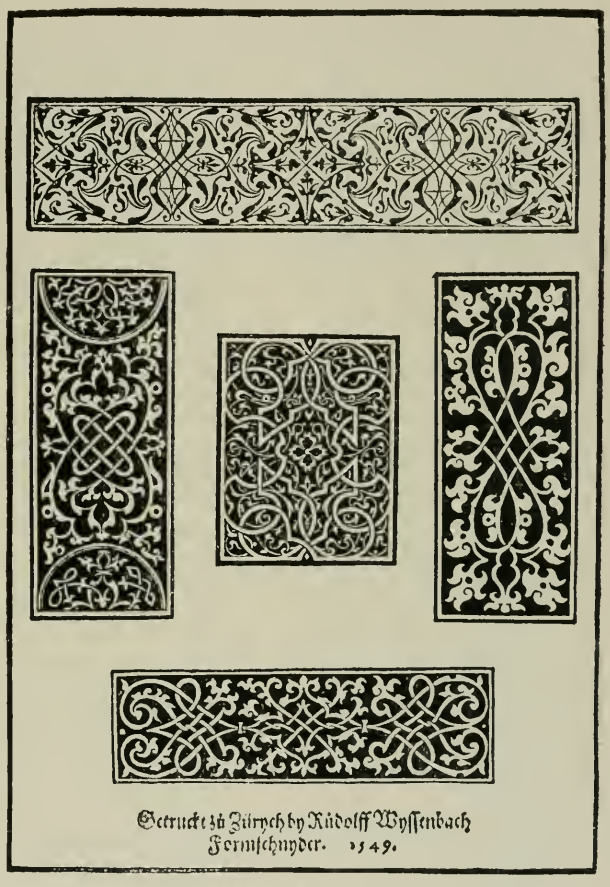


Abb. 140. Peter Flötner, Maureskeu. (S. 192.)

schuf, und welche neben der Groteske und dem Rollwerk den Charakter des deutschen Renaissanceornaments bestimmt hat. Sie dem heimischen Empfinden nahe gebracht, gleichsam in die deutsche Formensprache übersetzt und populär gemacht zu haben, ist Flötners Verdienst (Abb. 140). Nicht weniger als 40 Blatt finden sich unter seinen Holzschnitten, in denen das Thema der Maureske in der phantasievollsten Weise variiert ist. Sie sind zwei Jahre nach seinem Tode bei Wyssenbach in Zürich erschienen. Außerdem weisen seine Holzschnitte, abgesehen von den figürlichen Blättern, unter denen die Landsknechtsserien

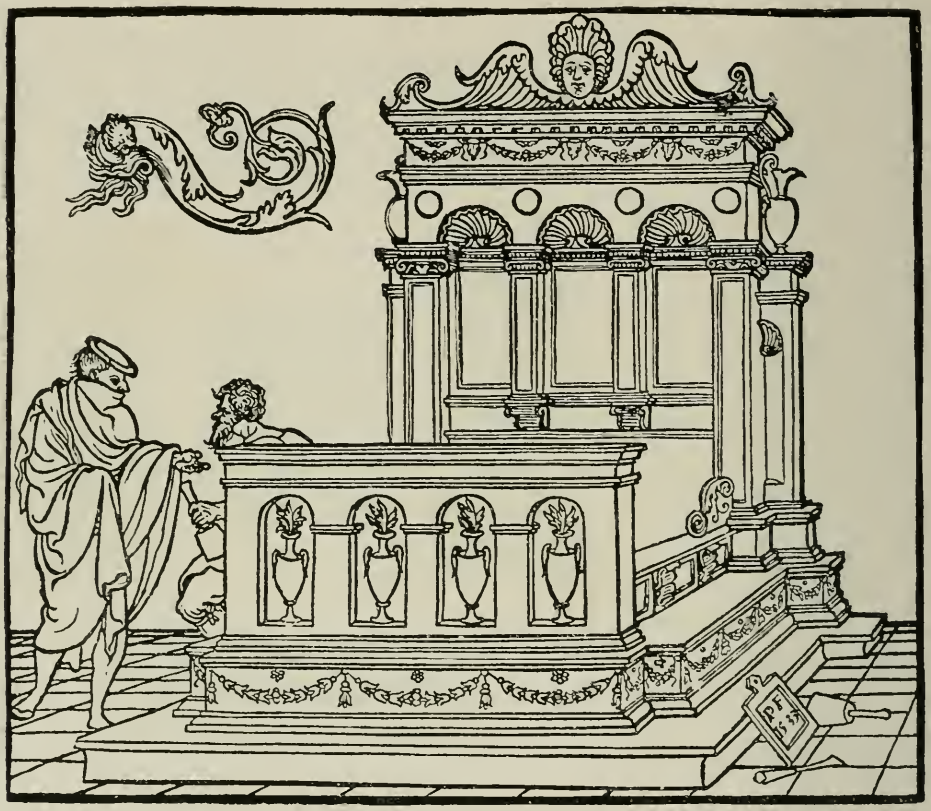


Abb. 141. Peter Flötner, Entwurf zu einer Bettlade. Holzschnitt. (S. 192.)

von besonderem Reize sind, anziehende kunstgewerbliche und architektonische Vorlagen auf, wie Bettladen (Abb. 141), Pokale, reich verzierte Türen und Säulenteile. In der auf der hier abgebildeten Bettlade sitzenden bärtigen Gestalt scheint er sich selbst dargestellt zu haben. Ergänzt wird diese Serie durch eine Reihe von Handzeichnungen mit prächtigen Entwürfen zu Goldschmiedearbeiten, Architekturteilen, Orgeln, Möbeln und Geräten aller Art, einem Sessel, einer Orgel, einer Dolchscheide, einer Uhr usw. Eine umfassende xylographische Tätigkeit entwickelte er bei der Illustration der von Rivius besorgten zehnbändigen deutschen Vitruvausgabe. Er beschränkte sich aber nicht auf die gra-

phische Vervielfältigung seiner für das Kunsthandwerk geschaffenen Entwürfe, sondern machte auch die Plastik seinen Zwecken dienstbar. „Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden, das waren aber nichts anders dann Historien, den Goldschmiden zum Treiben und Gießen, damit sie ihre Arbeit bekleideten (geordnet)". Flötner

war von Haus aus Plastiker und hatte, wie schon aus der Kirschkernnotiz erhellt, eine besondere Begabung für die Kleinschnitzerei. Seine Lieblingsmaterialien waren der Buchsbaum und der Kelheimer Stein. Aber nicht seine Originalschnitzereien dienten den Handwerkern, von denen außer den Goldschmieden die Zinngießer, Töpfer, Elfen-

Abb. 142/143. Peter Flötner, In Holz geschnittte Goldschmiedemodelle. German. Museum. (S. 194.)
Phot. von Christof Müller.

beinarbeiter, Holzschnitzer und Steinbildhauer bei ihm wichtige Anleihen machten, als Vorlagen, sondern nach diesen gefertigte Bleiabgüsse, sogen. Plaketten, welche die gleiche Mission hatten wie die Ornamentstiche, nur daß sie durchweg figürliche Darstellungen meist allegorischen Inhalts zeigen. Von besonderer Schönheit sind seine allegorischen Einzelgestalten und Putten (Abb. 136). Daneben erscheint er als vielbeschäftigter Medailleur, dessen mit wunderbarer Sicherheit und Einfachheit durchgeführte Porträtmedaillen in Deutschland nicht ihresgleichen haben. Glücklicherweise haben sich auch einige seiner in Holz und Stein ausgeführten Originalmodelle als Zeugen seines erstaunlichen technischen Geschicks erhalten (Abb. 142 u. 143). Dazu kommen die unvergleichlichen Schnitzereien bacchischer Szenen an dem aus Holzschuherschem Besitz in Augsburg in das German. Museum gewanderten Kokosnußpokal, an dem auch die mit figürlichen und ornamentalen Motiven reich ausgestattete Silbermontierung das unleugbare Gepräge seiner Kunst trägt. Aber auch Werke größeren Umfangs besitzen wir von ihm, wie die aus einem Imhoffschen Hause stammende schöne Tür im Standesamtssaale des Nürnberger Rathauses und den prächtigen Mainzer Marktbrunen vom Jahre 1526. Als seine Schöpfung ist der gläserne Saalbau des Heidelberger Schlosses angesprochen worden und manches spricht auch dafür, daß er am Entwurf des Otto Heinrichsbaues beteiligt war. Sein architektonisches Hauptstück in Nürnberg ist der in den Besitz der Stadt Nürnberg

Abb. 144. Peter Flötner, Tür am Hirschvogelsaal. (S. 193.)
Aus: „Nürnberger Motive", herausgeg. von W. Biede.

übergegangene Hirschvogelsaal, ein wohlgegliederter Saalbau aus dem Jahre 1534 mit schön profilierten und anmutig verzierten Gesimsen und reich ornamentierten Türfriesen (Abb. 144). Ein mit zierlichen Arabesken, köstlichen Puttenfriesen und einem stattlichen Wappen versehener Marmorkamin (Abb. 145),

Abb. 145. Peter Flötner, Marmorner Kamin im Hirschvogelsaal. (S. 195.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

eine Vertäfelung mit reichem Rankenfries und phantasiereichen Pilastern und ein vielleicht im Entwurf auch auf Flötner zurückgehendes Deckengemälde bilden die wichtigsten Schmuckstücke des hohen Saales. Ansprechend ist Schulz' Vermutung, daß die Heirat des Leonhard Hirschvogel mit der reichen Augsburger Patrizierstochter Sabine Welser den Anlaß zur Erbauung dieses den Geist des Humanismus atmenden Gartensaals gegeben habe.

Auch bei der Ausstattung des einige Häuser davon entfernten, in den Jahren 1534—1544 entstandenen Tucherschen Schlößchen hat Flötner wesentlichen Anteil gehabt. So erinnert das Chörlein des an französische Schloßbauten der Spätgotik gemahnenden Gebäudes ganz an die Flötnersche Art, die in den ornamentalen Schnitzereien der Vertäfelung zweier Räume unverkennbar ist. Der Annahme Haupts, nach der das ganze Tucherschlößchen von ihm stammt, vermag ich mich nicht anzuschließen. In der Baugeschichte Nürnbergs nehmen diese beiden Häuser eine besondere Stellung ein. Als ganz eigenartige Schöpfung erscheint der Hirschvogelsaal, der sich wesentlich von allem, was sonst die Renaissancebaukunst in Nürnberg geschaffen hat, unterscheidet. Von der Gotik, an deren Formen diese bis in die Barockzeit hinein mit Zähigkeit festgehalten hat, ist hier kein Hauch zu spüren, sondern wie sonst, so hat sich auch hier Peter Flötner als echter Jünger der italienischen Kunst erwiesen, für deren Einpflanzung in den Nürnberger Boden er mehr als einer getan hat. Von dem später als Medailleur in Nürnberg tätigen Joachim Deschler oder Teschler, der seiner Bildnisse wegen bei den Fürsten in hohem Ansehen stand, wissen wir, daß er zu seiner künstlerischen Ausbildung „mit Vergunst seiner frommen Ehewirtin" zwei Jahre in Italien war. 1564 wurde er Hofbildhauer in Wien, wohin er etwa 1560 gewandert war und wo er 1571 gestorben ist.

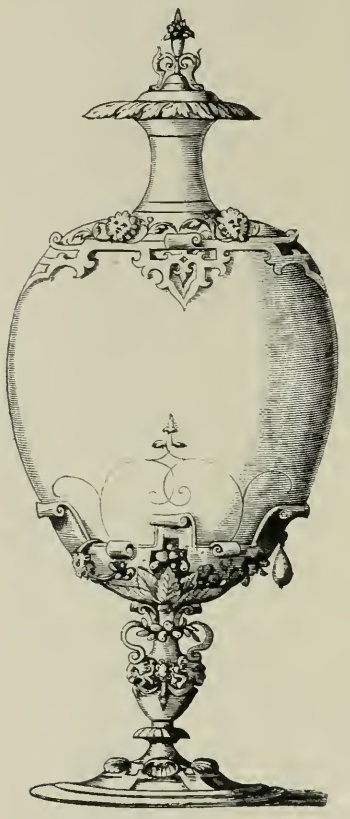


Abb. 146. Virgil Solis, Pokalentwurf. Kupferstich. (S. 197.)

Der Goldschmiedekunst, die schon durch Dürer und die Kleinmeister so mannigfache Anregungen empfangen hatten, und in deren Dienst Peter Flötner wie seine Zeichenkunst so auch in erster Linie seine wunderbare Miniaturschnitzkunst gestellt hatte, erstand gegen Mitte des Jahrhunderts eine Reihe von Meistern, die es sich angelegen sein ließen, phantasiereiche Entwürfe zu schaffen und durch den Kupferstich zu vervielfältigen. Unter diesen erscheint als einer der begabtesten der seit 1540 tätige Virgil Solis, dessen Vielseitigkeit aus der sein Bildnis zierenden Unterschrift: „zu · dienen · war · ich · geflissen · mit · mole · steche · illuminire · mit · reisse · ecze · vnd · visiren ·" erhellt. Er beherrschte den ganzen Formenkreis seiner Zeit und schöpfte wie aus Italien so auch aus französischen und niederländischen Quellen. Obgleich der 1562 verstorbene Meister nur ein Lebensalter von 48 Jahren erreicht hat, so hat er uns doch 800 Werke hinterlassen, die in Kupferstiche und Holzschnitt-Illustrationen zerfallen. Von den ersteren kommen in erster Linie die, alle Techniken der Goldschmiedekunst berücksichtigenden Gefäßentwürfe in Betracht, die z. T. von

auserlesenem Geschmack sind (Abb. 146). Seine zuweilen von ihm selbst prächtig kolorierten Bücherillustrationen sind teils biblischen, teils profanen Inhalts. So lieferte er unter anderm Illustrationen zu Virgil, Ovid und den Fabeln des Äsop. Seine Arbeit als Bücherillustrator setzte der im Jahre 1563 in Zürich geborene rührige Jost Amman fort, der von 1560 bis zu seinem im Jahre 1591 erfolgten Tode in Nürnberg eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hat. Er lieferte Holzschnitt-Illustrationen für Bibeln, Erbauungsschriften, historische Werke, Chroniken, Rechtsbücher und poetische Werke, stattete Wappen- und Geschlechtsbücher mit Abbildungen aus, lieferte Trachtenbücher und stellte unter dem Titel „Eygentliche Beschreibung aller Stände auf Erden" in 132 Holzschnitten, welche Hans Sachs mit artigen Reimen versah, die Künste und Handwerke seiner Zeit dar (Abb. 147). Seine leicht und flott gezeichneten Blätter haben einen großen kulturgeschichtlichen Wert. Unter seinen Radierungen sind vor allem die Bildnisse bemerkenswert. Unter den Ornamentikern jener Tage ragt der 1611 verstorbene Hans Sibmacher hervor, der sich durch sein großes 5720 Wappen vereinigendes Wappenwerk (1605, zweite Auflage 1612, neue Auflage seit 1856 im Erscheinen begriffen) große Verdienste um die Heraldik erworben hat. Nicht nur gab er in einer Reihe radierter Blätter eine schöne Folge von Spitzen-, Näh- und Stickmustern heraus, sondern auch die Goldschmiedekunst wurde von ihm mit einer Folge kunstvoller Gefäßentwürfe bedacht. Eine ganze Reihe von Meistern, die zum Teil selbst die Goldschmiedekunst übten, wie Georg Wechter, Bernhard Zan, der Meister J. S., Paul Flint u. a. (Abb. 148) ist seit Ende der 70er Jahre auf diesem Gebiete tätig. Ihre Blätter sind z. T. radiert, z. T. in der einfachen Technik des Punzenstichs bei dem zur Herstellung der punktierten Umrisse an Stelle des Grabstichels die Goldschmiedepunze verwendet wird, ausgeführt. Es sind die Fortsetzer des Virgil Solis und des unbekannten Meisters vom Jahre 1551, dessen mustergültige Gefäßentwürfe denen des Virgil Solis z. T. künstlerisch überlegen sind. Man hielt sie früher für Schöpfungen des berühmten Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer, ist aber heute von dieser Ansicht abgekommen. Nur zwei Radierungen mit von Serlio beeinflußten Darstellungen antiker Triumphbogen sind von diesem bekannt.

Abb. 147. Jost Amman, Kandelgießer aus dem Handwerkerbuch. (S. 197.)

Wir hörten schon im 15. Jahrhundert von tüchtigen Meistern der Goldschmiedekunst, fanden aber keine Werke, um uns von ihrer Kunst und Bedeutung

eine Vorstellung zu machen. Weder von Hieronymus Holper, dem Meister und Schwiegervater Albrecht Dürers des Älteren, noch von diesem läßt sich eine Arbeit nachweisen. Etwas besser daran sind wir bei dem großen Sohn des letzteren. Die sieben Fälle Christi, die er als Goldschmiedslehrling getrieben haben soll, sind uns zwar nicht bekannt, aber dafür besitzen wir in seinen Stichen und Holzschnitten die besten Proben von Goldschmiedearbeiten, z. B. die Leuchter auf dem zweiten Blatt der Apokalypse und die Kronen auf den verschiedenen Madonnendarstellungen, und finden auch unter seinen Handzeichnungen Entwürfe zu Goldschmiedegefäßen und Schmuckstücken. Ob er, nachdem er die Goldschmiedekunst mit der Malerei vertauscht hat, auch weiterhin als Kleinplastiker tätig gewesen ist, steht nicht fest. Mehr als früher ist man heute zu dieser Annahme geneigt. Auf jeden Fall geht eine Reihe Medaillen, Plaketten und Applikationsreliefs unmittelbar auf seinen Entwurf zurück, darunter die große Huldigungsmedaille, die die Stadt Nürnberg im Jahre 1521 zum Empfange Kaiser Karls V. prägen ließ, der auf Friedrich II. von der Pfalz geprägte Reichsstatthaltertaler und das aus Imhoffschem Besitz stammende Silberrelief vom Jahre 1509 mit der von rückwärts gesehenen nackten Frauengestalt. Das aus Solnhofer Stein geschnittene Modell zu diesem Relief besitzt das South Kensington-Museum in London. Wie auf die graphischen Kleinmeister, so hat Dürer auch auf die Meister der Kleinplastik einen entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Als tüchtiger Silbertreibarbeiter, der „in den großen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stücken zu treiben hoch berühmt gewest" und auch den Kupferstich pflegte, wird uns der Goldschmied Albrecht Glim genannt, ein Freund Dürers, der in seinem Auftrage für die Prediger- oder Dominikanerkirche eine Kreuzabnahme malte, die vielleicht identisch mit der Münchener Beweinung Christi ist. Vielleicht war er der Schöpfer der nach seinem künstlerischen Charakter auf Dürer weisenden vortrefflich getriebenen silbernen heiligen Bartholomäusstatuette in Wöhrd (Vorort von Nürnberg). Für diese kann aber auch Paulus Müller in Betracht kommen, der nach Hampe einer der bedeutendsten Nürnberger Goldschmiede um die Wende des 15. Jahrhunderts war und viele Aufträge für Friedrich den Weisen zu erledigen hatte. Ein anderer angesehener Silbertreibarbeiter jener Tage war der 1577 verstorbene Goldschmied Melchior Bayr, der im Jahre 1538 den in Silber getriebenen Altar des Königs Sigismund I. von Polen in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes ausgeführt hat. Die Entwürfe und Holzmodelle zu diesem Altarwerk schuf mit teilweiser Benutzung Dürerscher Blätter Peter Flötner. Die Modelle wurden dann von Labenwolf in Erz abgegossen und darüber führte Bayr seine Treibarbeit aus.

Weniger durch Gold- und Silberarbeiten, als durch seine Münzgravierungen hatte sich der 1514 gestorbene Goldschmied Hans Krug der Ältere einen Namen gemacht. Sowohl für den König von Ungarn als für den sächsischen Kurfürsten Friedrich hatte er Münzeisen zu liefern. Ein genialer Meister war sein vielseitiger Sohn Ludwig Krug, der neben Flötner als der tüchtigste Medailleur erscheint. In vielen Techniken erfahren, übte er auch mit seltenem Geschick die Silbertreibarbeit, sowie den Stein- und Eisenschnitt. Seine Kupferstiche

zeigen außer Dürers Einfluß den des Lukas von Leyden. Nur vorübergehend hielt sich in den Jahren 1519 und 1520 der durch seine Porträtmedaillen Nürnberger Persönlichkeiten, darunter Melchior Pfinzing, bekannte Hans Schwarz auf. Hier sei auch des 1552 verstorbenen Wappen- und Siegelschneiders Daniel Engelhardt gedacht, von dem Dürer im Jahre 1526 aussagte, „er hätte in Welsch- und Deutschland keinen gewaltigeren und kunstreicheren Wappenschneider gesehen".—

Über sechshundert Meister der Goldschmiedekunst werden uns vom Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg namhaft gemacht, und viele davon sind uns nicht nur dem Namen nach, sondern auch

Abb. 148. Paul Flint, Entwurf zu einer silbernen Kanne. Kupferstich. (S. 197.)

durch Werke bekannt, weil die den Stücken eingeschlagenen Marken sichere Anhaltspunkte bieten. Das Rosenbergsche Werk führt nicht weniger als 119 der überwiegenden Mehrzahl dem 16. und 17. Jahrhundert angehörende Nürnberger Goldschmiede mit ihren Marken und Werken auf. Aber nur ein Name wird genannt, wenn von der Blüte nicht nur der Nürnberger, sondern überhaupt der deutschen Goldschmiedekunst die Rede ist: Wenzel Jamnitzer, der deutsche Cellini. Im Jahre 1508 wahrscheinlich in Wien geboren, siedelte er im Jahre 1534 mit seinen Eltern und seinem Bruder Albrecht, der sein Gehülfe war, nach Nürnberg über, wo er 1556 Genannter des großen Rates und

1573 Mitglied des kleinen Rates wurde und 1585, hochgeehrt von Kaiser und Königen, die ihn ihren Hofgoldschmied nannten, starb. In seiner an der Kunst Italiens entwickelten Formensprache hat er viel mit Flötner und Solis gemein. Ein mit besonderer Vorliebe von ihm verwendetes Motiv ist der dorische Triglyphenfries mit Stierschädeln in den Metopenfeldern. Hier und in seinen Arabesken nehmen wir Flötnerschen Einfluß wahr. Meisterhaft modelliert sind seine durch malerischen Reiz der Gewandbehandlung ausgezeichneten Figuren. Seine Besonderheit, in der es ihm und seinem Bruder Albrecht keiner gleich tat, waren zierliche, über der Natur gemachte Silberabgüsse von Pflanzen und Tieren. Neudörfer, der die Vielseitigkeit der beiden rühmt und außer ihrer Kenntnis der Perspektive und geometrischen Zeichenkunst ihre Tüchtigkeit in der Bearbeitung von Gold und Silber, in der Wappen- und Siegelschneidekunst, in der Emaillierung und Silberätzung hervorhebt, schließt seine Lobpreisung mit der Bemerkung: „was sie aber von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden." Der in Rothschildschem Besitz in Paris befindliche großartige Tafelaufsatz (Abb. 149), den der Meister im Jahre 1546 um den Preis von 1325 fl. 14 Pfd. 10 Heller für den Rat der Stadt Nürnberg ausführte, aus deren Besitz das Stück im Jahre 1806 um den Silberwert in die Hände einer Nürnberger Familie überging (von ihr erwarb es Rothschild im Jahre 1882 um mehr als eine halbe Million Mark), beweist, daß der Chronist in keiner Weise übertrieben hat, denn mit erstaunlichem Geschick sind alle von ihm erwähnten Techniken hier gehandhabt worden. Vor allem finden wir hier jene feinen Naturabgüsse, die „also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Anblasen wehig macht". Sie entsprießen dem den Sockel bildenden Felsenberg, umgeben Fuß und Rand der Schale, welche die auf jenem Berge stehende anmutige Frauengestalt gleich einer Karyatide mit Kopf und Händen trägt, und füllen die schmucke Vase, die mit fein gezeichneten Arabesken verziert, aus der Schale aufsteigt. Mit der Vergoldung verbindet sich zu reicher polychromer Wirkung Bemalung mit Lack- oder Emailfarben. Eine nach der Veräußerung an Rothschild hergestellte Kopie des Werkes im Rathause. Ein anderes Hauptwerk des Meisters ist der um 1570 im Auftrage Kaiser Maximilians II. entstandene, auf das reichste ornamentierte Pokal im Besitz des deutschen Kaisers. Von dem 3 m hohen Lustbrunnen, den er für den gleichen Auftraggeber schuf, haben sich leider nur einige in Erz gegossene Figuren erhalten, den Entwurf zu einem brunnenartigen Tafelaufsatz besitzt von ihm die Feste Koburg. Prachtstücke seiner durch Reichtum und Schönheit in gleicher Weise ausgezeichneten Kunst, in der sich mit wunderbarem Glanz die ganze Stimmung der lebensfrohen Renaissance spiegelt, bewahren von ihm das Grüne Gewölbe in Dresden und die Schatzkammer in München. Sehr bezeichnend für seine Art und bemerkenswert wegen der Übereinstimmung der Ornamentmotive mit den beiden erwähnten Radierungen des Meisters ist die Dresdner Ebenholzkassette vom Jahre 1557. Sein Geschick als Graveur läßt das gleichfalls in Dresden bewahrte vergoldete Astrolabium erkennen. Als angesehener Goldschmied erscheint auch

der 1565 in Nürnberg geborene und 1618 verstorbene Christoph Jamnitzer, vielleicht ein Sohn Albrechts. Seine Arbeiten, darunter ein Tafelaufsatz in Gestalt eines mit kämpfenden Soldaten besetzten Elefanten, haben einen starken Zug ins Barocke. Ihn zeigen auch die zu Vorlagenzwecken von ihm herausgegebenen Ornamente seines Groteskenbüchleins. Eine vorzügliche Arbeit bewahrt von ihm das Schweriner Museum in einem mit eglomisierten Glasmalereien anmutig geschmückten und reich montierten Deckelkrug.

Neben Wenzel Jamnitzer erscheint als angesehener Goldschmied der 1535 verstorbene Hans Lencker, der sich durch Herausgabe zweier Werke über Perspektive einen Namen gemacht hat. Als Goldschmied bevorzugte er die polychrome Verzierung der Arbeiten mit eingelassenem translucidem Email. Einen in dieser Weise reichverzierten Einband eines Gebetbuches aus dem Jahre 1574 besitzt die Kgl. Hofbibliothek in München, ebenso geartete Arbeiten: zwei Tassen und ein Schreibzeug die Kgl. Schatzkammer daselbst, das letztere ein mit seinem Sohn Elias gemeinsam ausgeführtes Werk. Von Elias Lencker, einem der tüchtigsten Goldschmiede jener Tage, der sechs Jahre nach seinem Vater starb, stammt der im Germanischen Museum bewahrte Pokal der Nürnberger Schneiderinnung in Form eines Fingerhuts her. Die Familie Holzschuher in Augsburg besitzt von ihm einen Pokal von auserlesener Schönheit. Seine Hauptstücke aber sind das silbervergoldete Nähpult in Wien und die reichverzierte Kunstuhr im Kgl. historischen Museum in Dresden.

Außer dem genannten Jamnitzerschen Pokal besitzt der deutsche Kaiser noch ein zweites Prachtstück der Nürnberger Goldschmiedekunst: einen reich mit ornamentalen Zieraten versehenen, zugleich aber nach Art der gotischen Becher mit großen Buckeln besetzten Pokal, auf dessen Deckel Amor triumphierend einen Pfeil hochhält (Abb. 150). Sein Verfertiger ist der bis 1633 tätige Hans Petzold, der bei gotisierenden Tendenzen eine ins Barocke weisende überreiche Ornamentation hat. Seiner Kunst fehlt das bei allem Reichtum doch immer feine Ebenmaß der Jamnitzerschen Kunst, auch stehen seine Ornamente mit dem Körper seiner Gefäße meist nur in einem lockeren Zusammenhange.

Mit den Goldschmieden wetteiferten die übrigen Metallgewerbe und suchten es jenen an Schönheit und Zierlichkeit der Ornamente gleich zu tun. Vor allem war den Kupfertreibarbeitern daran gelegen, Arbeiten zu liefern, die, vergoldet, denen der Goldschmiede auf ein Haar glichen. Aber es bedurfte zu solcher Vergoldung eines besonderen Privilegs, wie es der berühmte, 1526 verstorbene Kupferschmied Sebastian Lindenast besaß, dem Kaiser Maximilian wegen seiner Geschicklichkeit das Kupfer zu verarbeiten, „als wäre es von Gold oder Silber getrieben", das Recht erteilte, „daß er seine Kupferarbeit vergulden und versilbern möcht", doch machten ihm die Goldschmiede mancherlei Schwierigkeiten, und es wurde ihm, um Täuschungen vorzubeugen, vorgeschrieben, „daß er an einem jeglichen derselben Stücke seiner Ebenteuer (Kunstwerke) einen Spiegel lasse einen Pfennig breit, daß derselbe wol sichtig ist". Leider besitzen wir keine von den kunstreichen Arbeiten dieses, wie uns Neudörfer berichtet, mit Kraft und Vischer eng befreundeten Mannes, denn die Reste des von ihm

Abb. 149. Wenzel Jamnitzer, Tafelaufsatz.
Paris, Rothschild. (S. 200.)

getriebenen „Männleinlaufens" an der Frauenkirche sind nicht geeignet, uns eine Vorstellung von seiner Kunst und Geschicklichkeit zu geben. Mit der Kupfertreibarbeit befaßte sich unter anderm auch „der in allen Dingen erfahrene" Hans Frey, der Schwiegervater Albrecht Dürers. „Er machte aus Kupfer allerei Bilder, Manns- und Weibspersonen", die als Brunnenschmuck dienten. — Schön verzierte Wasserbutten, Stützen, Kannen und Kuchenformen haben sich als charakteristische Leistungen der Nürnberger Kupferschmiede erhalten. Einen noch größeren Anteil an der Ausstattung von Küche und Speisesaal hatten die Zinngießer, die schon 1285 in Nürnberg genannt werden. Eine wichtige Quelle zur Kenntnis des umfangreichen Arbeitsgebiets der Zinngießer, sowie ihrer Gebräuche und Schutzmaßregeln sind die Spruchgedichte, welche Hans Sachs zu ihrem Lobe gedichtet hat. Auch die Zinngießer hatten den Ehrgeiz, Stücke von der Feinheit der Gold-

schmiedearbeiten zu liefern, wie aus der Charakterisierung des 1523 im dreiundachtzigsten Lebensjahre verstorbenen Kandelgießers Martin Harscher erhellt, „der einen solchen Fleiß fürgewandt, was ein jeder gemeiner Goldschmied von Silber gemacht hat, das hat er also rein von Zinn zuwegen gebracht". Leider hat sich von seinen Kandeln, Schüsseln, Tellern, Leuchtern, Becken, Gießkandeln, Hofbechern und Magelleinen kein Stück erhalten. Auch von dem durch mancherlei Erfindungen bekannten Hans Lobsinger (1510—1570), der es verstanden haben soll „das Zien so weich wie Leimen zu machen, daraus zu formieren und darein zu drucken was er wollte, darauf aber wiederum solchem seine Härte zu geben", kennen wir keine Arbeit. Eine Besonderheit sind unter den Nürnberger Zinngüssen die in sogenannter Holzstockmanier geschmückten Schüsseln und Teller, deren Flachreliefs an Ätzungen erinnern, aber wie die Rundreliefs durch Guß hergestellt sind. Der Hauptmeister dieser Gattung war der 1583 verstorbene Nikolaus Horchheimer. Wie dieser so ist uns auch der 1560 in Basel geborene Kaspar Enderlein, der 1584 nach Nürnberg kam und hier im Jahre 1633 starb, durch eine Reihe von Werken bekannt. Sie sind das Schönste, was der Nürnberger Zinnguß geschaffen hat, ja sie stellen im Verein mit den Schöpfungen des in Montbéliard als Münzgraveur, Medaillenschneider und Zinngießer tätigen François Briot die Blüte der Zinngießerei überhaupt dar. Auch Enderlein war nicht nur Gießer, sondern

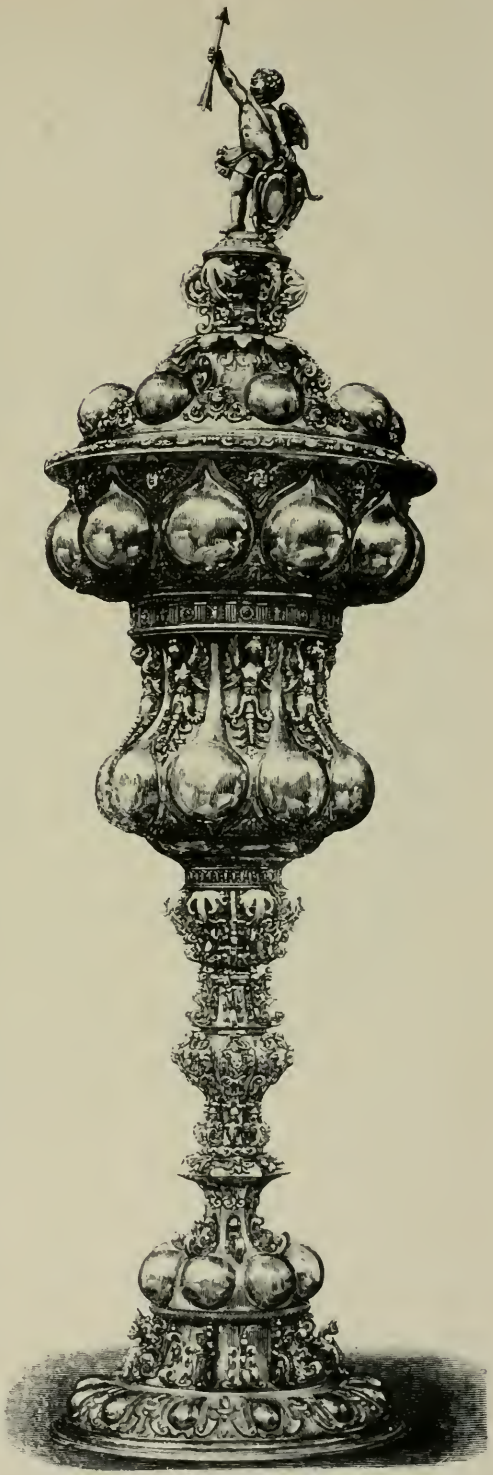


Abb. 150. Hans Petzold, Silbervergoldeter Pokal im Besitz S. M. des deutschen Kaisers. (S. 201.)

schnitt selbst in Kelheimer Stein die Formen zu den mit figürlichen Darstellungen, sowie mit Arabesken, Grotesken und Kartuschenwerk auf das reichste und geschmackvollste verzierten Arbeiten. Dabei bediente er sich vielfach fremder Vorbilder. So ist sein Hauptwerk, die in mehreren Varianten vorkommende Temperantiaschale (Abb. 151), die nur unbedeutende Abweichungen zeigende Wiederholung einer Briotschen Arbeit. Die Schale weist in der Mitte die Gestalt der Temperantia, ringsherum in schönen Kartuschen die vier Elemente und am Rande in acht umrahmten Feldern die Minerva und die sieben freien Künste auf. Eine so geartete Schüssel ist auch die im Germanischen Museum bewahrte Taufschüssel der Lorenzkirche, nur daß hier in der Mitte an Stelle der Temperantia die Madonna mit dem Kinde erscheint. Auf der dazu gehörenden Kanne sind zwischen den ornamentalen Zieraten Felder mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten und der vier Weltteile ausgespart. — Die Arbeiten der beiden Meister zeichnen sich durch besondere Feinheit und Schärfe des Gusses aus. Die frühere Annahme, daß die von ihnen verwendeten Formen eigentlich für Goldschmiedearbeiten bestimmt waren, ist hinfällig, vielmehr sind sie von vornherein für den Zinnguß gedacht und gemacht worden. Formschneider und Gießer waren eine und dieselbe Person. — Außer den, Luruszwecken dienenden Edelzinnarbeiten schuf Enderlein auch gewöhnliche Gebrauchsgegenstände. So soll er der erste gewesen sein, der Hängeleuchter aus Zinn gegossen hat. — Schaustücke, in denen außer meist ziemlich primitiv gezeichneten figürlichen Darstellungen — das Lieblingsmotiv ist Adam und Eva — hauptsächlich korrumpierte Inschriften als Schmuckmittel dienen, lieferten außer einfachen Gebrauchsstücken die 1573 zuerst in Nürnberg genannten Beckschlager, welche mit Hilfe von Treib-, Dreh- und Druckarbeit die großen Messingbecken herstellten, die seit dem 15. Jahrhundert einen wichtigen Nürnberger Ausfuhrartikel bildeten, bis im 17. Jahrhundert die Kunst verfiel.

Im Wetteifer mit den Gold- und Silberschmieden waren auch die in Treibarbeit, Eisenschnitt und Ätzmalerei wohlerfahrenen Plattner oder Harnischmacher tätig, deren Arbeiten neben denen der Augsburger Meister von aller Welt begehrt wurden. Schon im 14. Jahrhundert blühte diese Kunst hier auf, nun entfaltete sie sich zur vollsten Pracht. Die Arsenale und Museen sind reich an kunstvoll getriebenen, gravierten und geätzten Rüstungen, Helmen und Schilden Nürnberger Ursprungs (Abb. 152). Die ganze Formenwelt des Nürnberger Ornamentstichs und die Flötnerschen Mauresken finden wir hier wieder, in Verbindung mit flott gezeichneten und geschickt getriebenen und geschnittenen figürlichen Darstellungen (Abb. 153). Eingeschlagene Marken verraten uns von vielen Stücken die Meister. Eines besonderen Rufes erfreute sich unter diesen der 1503 verstorbene Hans Grünewaldt, der Besitzer des 1489 erbauten sogen. Pilatushauses, das als Handwerksinsignie einen an der Ecke aufgestellten geharnischten Mann (St. Georg) zeigt (die am Hause angebrachte Figur ist eine Kopie, das Original besitzt das Germanische Museum). Gerühmt werden auch sein 1539 verstorbener Schwiegersohn Wilhelm von Worms d. ä., sowie sein ältester Sohn, der als Plattner Karls V. aufgeführt wird. Auch der Schwie-

gersohn Wilhelms von Worms, Valentin Siebenbürger, tat sich auf diesem Gebiete hervor. Der tüchtigste von allen muß aber nach dem Ausspruche des Festungsbaumeisters Fazuni, der im Jahre 1538 die große Burgbastei anlegte, der leider dem Trunk ergebene Georg Hartlieb gewesen sein, wenn nicht der 1567 verstorbene Kunz Lochner ihm überlegen war, der vom Kaiser ein festes Jahresgehalt bezog, und von dessen eiserner Treibarbeit besonders bemerkt

Abb. 151. Kaspar Enderlein, Temperantiaschale. (S. 204.)
Nach Demiani, Das Edelzinn (Hiersemann, Leipzig).

wird, daß sie „der Arbeit so von Silber gemacht, gleichen tut". Wieviel es für die Nürnberger Plattner zu tun gab, erhellt aus einer kaiserlichen Bestellung aus dem Jahre 1605, nach der sie binnen drei Monaten 400 Schilde und ebenso viele ungarische Hauben zu liefern hatten. Die Plattner aber waren nicht die einzigen Nürnberger Eisenkünstler, welche Weltruhm genossen. Vielmehr mußten sie diesen mit den gewiegten Schlossern und Kunstschmieden teilen, welche die reichen Gitterungen für Türen und Fenster, zum Abschluß der Kirchen-

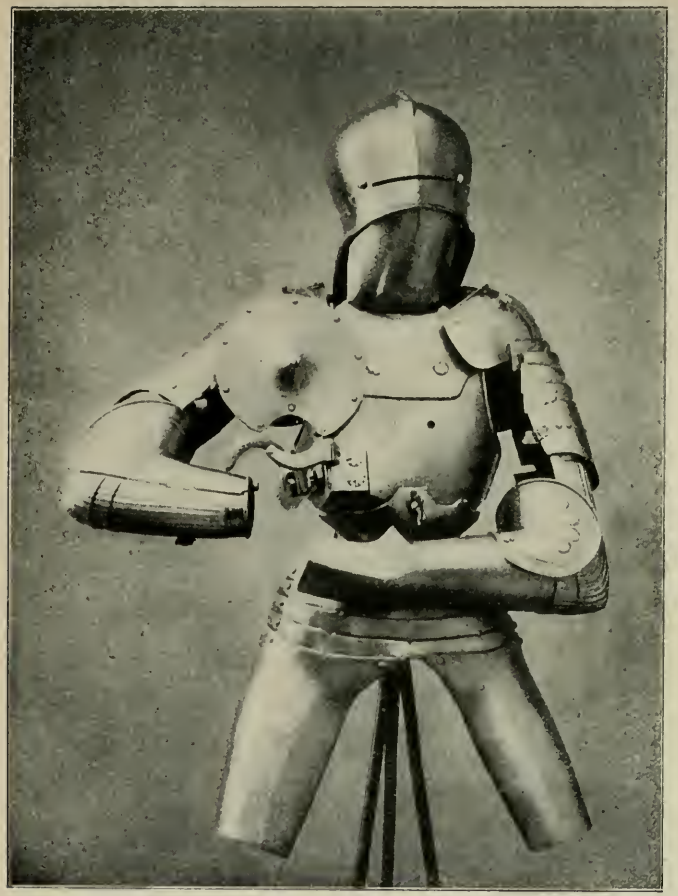


Abb. 152. Rüstung mit dem geteilten Nürnberger Adlerschild 1498. German. Museum. (S. 204.)
Phot. von Christof Müller.

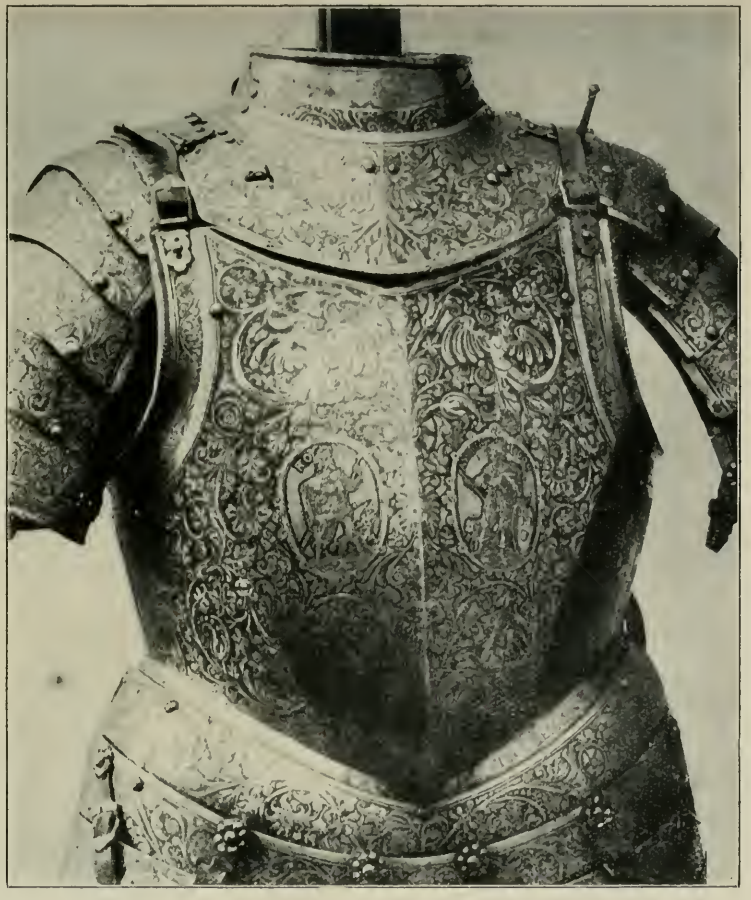


Abb. 153. Geätzte Rüstung von Hans Keiser 1610. German. Museum. (S. 204.)
Phot. von Christof Müller.

vorhallen und zur Umkränzung der Brunnen auszuführen hatten, aus deren Werkstätten ferner kunstvoll verzierte Tür- und Kastenbeschläge, phantasievolle Türklopfer, sinnreich konstruierte Schnappschlösser, reizvoll ausgestattete Kastenschlösser, anmutig konstruierte und durchbrochene Schloßbleche und Schlüsselschilde, sowie Schlüssel mit stattlichen Bärten und schön gezeichneten Griffen hervorgingen, und die es außerdem verstanden, mancherlei Gerät, besonders Stand- und Hängeleuchter, vor allem aber stattliche Wandarme mit Handwerks- und Wirtshausinsignien zu schmieden, die bessere Häuserwahrzeichen waren als unsere gemalten Firmenschilder und Aufschriften. Auch für diese Arbeiten sind meist die Museen die treuen Hüter. Nur wenig ist an Ort und Stelle geblieben. Schöne alte Gitterungen weisen noch das Südportal von St. Lorenz, sowie die Oberlichtfenster und die turmartigen Aufsätze des Rathauses auf, eine zierliche Schmiedearbeit schmückt die Tür des Toplerhauses und eine gute Renaissanceschmiedearbeit ist auch die Brunnenlaube des erwähnten Hanselbrunnens im Vorhofe des Spitals. Ein Prachtstück ist die an einer der östlichen Rathaustüren angebrachte, etwa aus der Zeit um 1520 stammende, durchbrochene Türklopferunterlage mit dem Reichsadler und den beiden Nürnberger Stadtwappenschilden (Abb. 154). Es soll eine Arbeit des 1551 verstorbenen Schlossers Hans Ehemann sein, der den Geudern am Hennmarkt (jetzt Theresienplatz) ein nicht mehr erhaltenes „Gitter von Eisen über die Haustür gemacht, als wäre es von Messing gegossen". Mit seiner Arbeit, die sich auf die Herstellung von Zirkeln erstreckte, nahm er es so genau, „daß er auch mit seinem Nachdenken und Suchen seiner Nahrung vergaß". Es fanden sich überhaupt unter den Nürnberger Schlossern viele Grübler und durch sinnreiche Erfindungen ausgezeichnete Männer. So war der um 1480 geborene, und 1542 verstorbene Peter Henlein, der Erfinder der Taschenuhren, ein Schlosser. Fraglich ist, ob seine Uhren identisch sind mit den sogenannten Nürnberger Eiern Auf jeden Fall tritt die Bezeichnung erst später auf. Die frühesten Exemplare stammen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die meisten aus der Zeit um 1600. Jorg Heuß lernten wir schon am „Männleinlaufen" der Frauenkirche als geschickten Verfertiger von Uhrwerken kennen, als solcher wird auch der des Schreibens und Lesens unkundige, aber in der Astronomie wohlerfahrene Schlosser Jakob

Abb. 154. Türklopferunterlage an der Ostseite des Rathauses. (S. 207.)

Bulmann gerühmt, der unter anderm musizierende Automaten schuf und viel für Kaiser Ferdinand I. zu arbeiten hatte, der „ihn in seinem hohen Alter auf einer Sänften zu ihm gen Wien bringen ließ", um sich von ihm ein Uhrwerk

Abb. 155. Epitaph auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 210.)
Nach M. Gerlach, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

zeigen zu lassen. In demselben Ansehen stand beim Kaiser wegen seiner der geselligen Unterhaltung dienenden Automaten der Schlosser Kaspar Wernher. „Er übet sich aber in der Kunst des Uhrmachens also sehr, daß er sein Gedächtnis ja auch seinen Verstand und Vernunft gar verlor, dazu er dann durch Arznei und göttliche Gnad wieder kam". Eine Meisterleistung aus dem Ende des

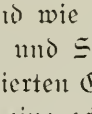
16. Jahrhunderts ist der in Eisen geschmiedete und geschnittene figurenbesetzte Türklopfer, der leider im Jahre 1895 von der Tür des Zeughauses in das Münchener Nationalmuseum gekommen und dort durch eine täuschende Kopie ersetzt worden ist.

Abb. 156. Das Grab Dürers auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 210.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Eine umfassende Tätigkeit entfalteten, wie im 15., so auch in den nachfolgenden Jahrhunderten die Metallgießer, sowohl die Gelbgießer, die für mancherlei Hausgerät, zumal für die blinkenden messingenen Stand- und Hängeleuchter zu sorgen hatten, als auch die Rotgießer, welche, die Kunst der Vischerschen Gießhütte fortsetzend, die Grabstätten mit bronzenen und messingenen

Epitaphien versahen. Die charakteristische Form der Nürnberger Grabdenkmäler ist der mit einem meist ziemlich kleinen, in Erz gegossenen Epitaph geschmückte liegende Stein. Die entweder als reich gegliederte und lebhaft konturierte Kartusche gebildeten oder ganz infach gestalteten Bronzeplatten weisen außer chronologischen und anderen Inschriften, die für Monumentalinschriften von großem vorbildlichen Werte sind, Wappen, Hausmarken, Handwerksinsignien (Abb. 155), religiöse und allegorische Embleme und eine Fülle der reizvollsten ornamentalen Schmuckmotive auf. Trefflich läßt sich an ihnen die Entwicklung des Nürnberger Erzgusses vom Ende des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit verfolgen. Sie finden sich, abgesehen von einer Reihe ins Germanische Museum gewanderter Stücke, auf den bis heute in Verwendung gebliebenen Friedhöfen von St. Johannis und St. Rochus. Von den vielen Großen, deren Gräber sich hier erhalten haben, seien nur Albrecht Dürer, Wilibald Pirkheimer, Veit Stoß, Lazarus Spengler, Veit Hirschvogel, Peter Flötner, Wenzel Jamnitzer, Anselm Feuerbach, Benedikt Wurzelbauer (Johannisfriedhof) Peter Vischer und Lorenz Strauch (Rochusfriedhof) genannt. Das Jamnitzersche Epitaph, das vielleicht von ihm selbst entworfen ist, weist sein Bildnis und Motive aus seinen Werken auf. Als eigenhändige Arbeit wird auch die anmutige Tafel des Goldschmieds Elias Lencker zu betrachten sein. Von einigen Epitaphien der späteren Zeit ist noch zu reden. Den tiefsten Eindruck wird immer das einfache Grab Dürers hinterlassen (Abb. 156), auf dessen schmuckloser, schräg gestellter Platte die von seinem Freunde Pirkheimer verfaßte monumentale Inschrift steht:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
FVIT SVB HOC CONDITVR TVMVLO
EMIGRAVIT VIII IDVS APRILIS
M. D. XXVIII.



Von vorbildlicher Schönheit sind wie die Epitaphien, welche die wunderbarste Mannigfaltigkeit der Grund- und Schmuckformen zeigen, auch die meist flach gerundeten und oft reich profilierten Grabsteine, die gerne an den Schmalseiten und zuweilen auch ringsum eine echt steingemäß behandelte dekorative Ausstattung von funeralem Gepräge zeigen. Unter den Erzgießern, die im 16. Jahrhundert als die Nachfolger der Vischer und des Pankraz Labenwolf erscheinen, ist als tüchtigster Meister zunächst der Sohn des letzteren, Georg Labenwolf zu nennen. Von ihm stammt das im Jahre 1576 errichtete anmutige Brünnlein im Hofe des 1575 vollendeten Kollegiengebäudes des ehemaligen Gymnasiums zu Altdorf, einem damals zu Nürnberg gehörenden Städtchen. Das Gymnasium wurde bald nach 1575 zur Akademie und 1623 zur Universität erhoben. Labenwolfs Hauptwerk aber war der 1585 vollendete Brunnen im Schlosse Kronborg bei Kopenhagen, zu dessen Ausführung er 1576 von König

Friedrich II. nach Dänemark berufen worden war. Nur durch Abbildungen ist uns dieses seit 1659 verschwundene Werk, das dem Wurzelbauer als Vorbild für seinen Tugendbrunnen gedient hat, bekannt. Von der Kunst des Meisters geben uns am besten die vorzüglich modellierten und gegossenen, angeblich aus Wallensteinschem Besitz stammenden Statuetten der Venus, Juno und Minerva aus der im Jahre 1894 versteigerten Sammlung Hammer-Stockholm eine Vorstellung. Der in seine Fußstapfen tretende, 1548 in Nürnberg geborene Benedikt Wurzelbauer war sein Neffe. Seine Schöpfungen haben schon einen starken Zug ins Manierierte, der an die nach dem Vorbilde Giovannis da Bologna schaffenden Niederländer erinnert. Besonders tritt dies an der Venus- und Amorgruppe des Brunnens hervor, den er im Jahre 1599 für das Lobkowitz-Palais in Prag gegossen hat. Die 1648 nach Schweden entführte Gruppe ist 1889 durch Fürst Liechtenstein zurückgekauft und dem Gewerbemuseum in Prag zum Geschenk gemacht worden. Die Bronzeschale mit Untersatz ist von Chytil im Garten des Waldstein-Palais in Prag wieder entdeckt worden. Ein Werk des Manierismus ist auch der schon in den Jahren 1585 bis 1589 entstandene Tugendbrunnen (Abb. 157), dessen aus sechseckigem, zu Beginn des vorigen Jahrhunderts erneuerten Wasserkasten aufsteigende, mit der Justitia bekrönte Säule unten mit Cherubim, Löwenköpfen, Festons und Masken (eine davon angeblich das Bildnis des Meisters) geschmückt ist, während oben in zwei Reihen übereinander die aus den Brüsten Wasserstrahlen entsendenden Haupttugenden: Liebe, Großmut, Tapferkeit, Glaube, Geduld und Hoffnung, sowie sechs wappenhaltende Knäbchen stehen, welche das Wasser hinaustrom-

Abb. 157. Der Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer. (S. 211.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

peten. Ansprechender als die gekünstelten Figuren ist der ornamentale Schmuck. Von dem 1605 für das Durlacher Schloß gegossenen Brunnen des Meisters hat sich leider nichts erhalten, ebenso sind mit dem kostbaren Georg Vestschen Kachelofen des Rathauses die von jenem dafür gegossenen, mit Tierbildern geschmückten Füße und Leisten verschwunden.

Von der hohen Blüte, deren sich seit Augustin Hirschvogels Tätigkeit die Kunsttöpferei in Nürnberg erfreute, war schon die Rede. Sie beschränkte sich, abgesehen von den sogenannten Hirschvogelkrügen, auf die Herstellung von Öfen, erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daneben die Gefäßindustrie. Leider können wir trotz der großen Liste von Töpfernamen, die z. T. auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Öfen nur in einzelnen Fällen mit bestimmten Meistern in Zusammenhang bringen. Die bedeutendsten Meister waren der aus Kreussen stammende Georg Vest, von dessen Rathausofen schon die Rede war und der an den Arbeiten stark beteiligte Georg Leybold. Von jenem finden sich vorzüglich modellierte, reich umrahmte figürliche Kacheln an zwei Öfen der Burg, von dem letzteren scheint der prachtvolle Ofen zu stammen, der aus dem Forsterschen Hause ins Germanische Museum gewandert ist. Die im Jahre 1622 von Georg Leybold für das Rathaus gefertigten Öfen, die noch Ende des vorigen Jahrhunderts zu sehen waren, sind leider verschwunden. Glücklicherweise besitzt das Germanische Museum einige mit G. L. signierte vorzüglich modellierte Formen, von denen vielleicht die große Platte mit dem Wappendreiverein vom Jahre 1621 für einen der Rathausöfen geschaffen worden ist. Auch sein Sohn Andreas, der 1676 starb, wird uns als ein „in freier Bossierung allerhand Bilder und anderer Figuren" geschickter Künstler gerühmt. Von ihm bewahrt das Germanische Museum das Modell zu einer, einen Krebs darstellenden Backform vom Jahre 1639. Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein sind Glieder der Töpferfamilie Leybold nachweisbar. Von dem im Jahre 1702 verstorbenen Georg Leybold d. j. besitzt die Bayerische Landesgewerbeanstalt aus dem Jahre 1694 einen stattlichen auf Messingfüßen ruhenden dunkelbraun glasierten Ofen.

Einer besonderen Pflege scheint sich in Nürnberg die im 16. Jahrhundert in Aufnahme gebrachte und beliebte Wismutmalerei erfreut zu haben, die zur buntfarbigen Ausstattung hölzerner Kästchen, Schachteln und Geräte diente, wobei eine dünne Wismutschicht den wirkungsvollen Malgrund bildete.

Durch Flötner war die Kunstschreinerei in die richtigen Bahnen gelenkt worden. Einen Schrank von echt Flötnerschem Gepräge besitzt das Germanische Museum (Abb. 158). Als erster mit der Formenwelt Italiens vertrauter Meister wird uns Hans Stengel genannt, der aber auch die deutsche, d. h. gotische Art beherrschte. Hierin aber war ihm Wolf Weiskopf überlegen. Ein ausgesprochener Renaissancemeister war, wie die 1540 von ihm ausgeführten, noch heute an Ort und Stelle stehenden steinernen Pilaster des eingeschmolzenen Vischergitters im großen Rathaussaale zeigen, der auch als Bildhauer, Steinmetz und Architekt tätige Sebald Beck, der „seine Kunst, dazu einen bösen Magen aus

Welschland gebracht hat". Durch seine Tätigkeit für das Rathaus ist uns auch der 1619 verstorbene Hans Wilhelm Beheim bekannt. Von ihm, der „ein überaus künstlicher inventiöser Mann" war, der viel „schöne Visierungen von Gebäuden, Portalen, Täfelwerken" zeichnete, stammt die schöne Holzdecke des kleinen und ein den messingenen Hängeleuchtern nachgebildeter hölzerner Kronleuchter des großen Rathaussaales. Von den dreien sind zwei erst in unseren Tagen gefertigt. Ein Meisterwerk der Kunstschreinerei ist auch das im Jahre 1622 von dem Schreinermeister Hans Heinrich Abbeck und dem Bildhauer Veit Dümpel für ein Zimmer des Rathauses ausgeführte, heute den Standesamtssaal schmückende Portal. Über die tüchtigen Schreinermeister, welche die in den Museen verstreuten, architekturgerecht aufgebauten und mit kunstvoll ausgeführten Schnitzereien versehenen Schränke, die reich verzierten Truhen, Kästen und Kästchen, die wohlgebildeten Sitzmöbel und Tische, ein Möbel wie den schön intarsierten Zunftstuhl in der Valznerkapelle von Heiliggeist, das mancherlei Gerät wie den herrlichen Bandwirkerrahmen des Berliner Museums, der an Flötner gemahnend zweifellos eine Nürnberger Arbeit aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ist, und das leider auch schon aus vielen Zimmern verschwundene warme Getäfel an Wand und Decke der Bürgerhäuser schufen, sind wir schlecht unterrichtet. Künstlerisch vortrefflich geschulte Meister müssen es gewesen sein, welche den Zimmern so schöne Vertäfelungen zu geben wußten, wie wir sie schon im Tucherschlößchen und im Hirschvogelsaal als Flötnersche Schöpfungen kennen gelernt haben, und wie sie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts das von Bibrasche und das von Forstersche Haus besaßen (jetzt im German. Museum und in der Bayerischen Landesgewerbeanstalt) und wie es als eines der schönsten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Haus Karlstraße 3 birgt. Auch das in seinem Hofe durch originelle Balkenschnitzereien bemerkenswerte Haus Karlstraße 23 und das Haus Hirschelgasse 28 enthalten schönes Täfelwerk. Das reichste aber besitzt das im Jahre 1605 erbaute Pellerhaus. Von besonderer Schönheit ist hier eine Decke mit geschickt komponierter sternartiger Felderverteilung. Die mit eingelassenen Gemälden geschmückte reiche Decke des daranstoßenden großen Festsaales und das ihr entsprechende wohlgegliederte Holzwerk an Wänden und Türen stammt vielleicht von Hans Wilhelm Beheim (Abb. 159). Eine der gleichen Zeit angehörende, durch schöne, einfache Zeichnung und Feinheit der Hölzer ausgezeichnete Felderdecke wurde im Hause Albrecht Dürerplatz 14 bloßgelegt.

Einen wichtigen Bestandteil zur Ausstattung der getäfelten Räume bildeten die Teppiche. Schöne gewirkte Teppiche der früheren Zeit besitzen, wie wir hörten, die beiden Hauptkirchen. Die Sakristei von St. Lorenz bewahrt außerdem aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts eine Reihe längerer und kürzerer friesartiger Teppiche mit Darstellungen des Martyriums des heil. Laurentius und anderer Heiligen. Durch sorgfältige Zeichnung und seine wohlerhaltenen lebhaften Farben zeichnet sich hier ein von einem reichen Blumenkranz umschlossener Teppich aus, der den von Heiligen eingeschlossenen heil. Laurentius auf dem Rost zeigt. Das im Jahre 1511 entstandene Stück ist ohne

Zweifel flandrischen Ursprungs. Daß die Teppichwirkerei in Nürnberg wie in Regensburg fleißig betrieben wurde, kann mit Sicherheit angenommen werden. Ihre besondere Pflegstätte war im 15. Jahrhundert das Katharinenkloster. Im 16. Jahrhundert scheint mehr die Seidenstickerei betrieben worden zu sein. Als tüchtigen Seidensticker nennt uns Neudörfer den 1534 verstorbenen Bernhard Müller und mit Bewunderung spricht er von dessen Gesellen Peter, „der war also in dieser Kunst geübt, daß er auch mit Seidensticken die Menschen kunterfeiet". Mit Genugtuung hebt er hervor, daß auf diesem Gebiete auch weibliche Kräfte mitgewirkt haben.

* * *

Je reicher das Bild ist, das im Laufe des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der technischen Künste darbietet, um so dürftiger sah es in den monumentalen Künsten aus. In der Malerei machen sich mehr und mehr die Einflüsse der Italiener und italienisierenden Niederländer geltend, die nicht mehr assimiliert und verarbeitet werden, sondern nach und nach die heimische Art verdrängen. Das Beste leistet noch die Bildnismalerei. Ihr tüchtigster Vertreter ist der aus den Niederlanden eingewanderte Nikolaus Neufchatel, aus dessen Namen die Nürnberger auf dem Umwege Nutzschidell den Namen Lucidel machten. Sein 1561 entstandenes Hauptbild mit dem Doppelbildnis des Johann Neudörfer und seines jungen Sohnes besitzt die Pinakothek in München (Abb. 160). Die alte heimische Art zeigen noch am besten die gewissenhaft durchgeführten, aber etwas trockenen und nüchternen Bildnisse des tüchtigen Lorenz Strauch (1554 bis 1630), der sich auch als Radierer hervorgetan und als solcher einen malerischen Prospekt der Stadt Nürnberg geschaffen hat. Durch das im Jahre 1576 geschaffene, von Jost Amman radierte Bildnis des Hans Sachs hat sich Endres Herneisen (1538—1610) einen Namen gemacht. In welchem Ansehen er bei den Zeitgenossen stand, bezeugt außer dem Panegyrikon seines Freundes Hans Sachs

Der weit peruembt und künstenreich
Maler, der in Nürnberg der stat
Den rumb wie Albrecht Dürer hat

die Tatsache, daß er 1590 zur Ausmalung des Kgl. Lustschlosses nach Stuttgart berufen wurde. 1578 war er nach Würzburg übergesiedelt, 1587 aber zur erwähnten Neubemalung des Schönen Brunnens nach Nürnberg zurückgekehrt. Seine Stärke war das Bildnis, das er leicht und sicher mit flottem Pinsel malte, wovon die im Nürnberger Schützenhause bewahrten vierzehn Schützenmeisterbilder unmittelbar überzeugen. Wie Neufchatel, so stammte aus den Niederlanden auch der 1597 verstorbene Nikolaus Juvenell, der, ein Meister der Perspektive, sich besonders durch architektonische Interieurbilder hervorgetan hat. Von den Arbeiten seines Sohnes Paul werden wir später hören. Von einer gesunden Weiterentwicklung auf der von Dürer geschaffenen Grundlage ist in der Malerei keine Rede, aber die Bewunderung für seine, wie ein

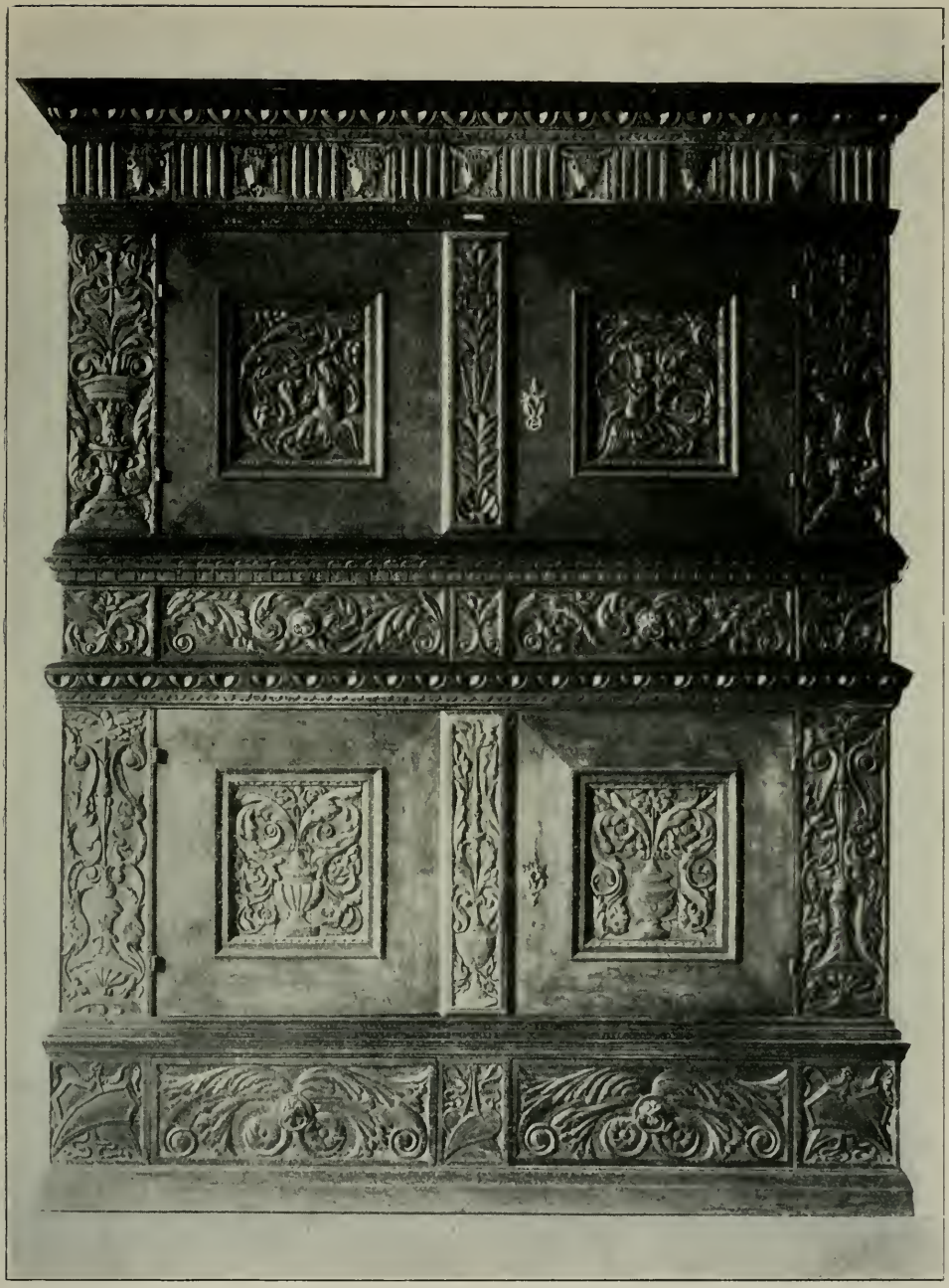


Abb. 158. Schrank im Flötnerschen Charakter. German. Museum. (S. 212.)
Phot. von Christof Müller.

Wunder erscheinende Kunst blieb, den fremden Einflüssen zum Trotz bestehen, ja nahm im Laufe des Jahrhunderts in dem Maße zu, daß es Modesache wurde,

einen Dürer zu erwerben. Die Folge war, daß sich in Nürnberg eine Dürernachahmer- und Kopistenschule entwickelte, die sich bemühte, die Weise des Meisters bis zur Täuschung nachzuahmen und seine Werke mit einer, sich auf das letzte

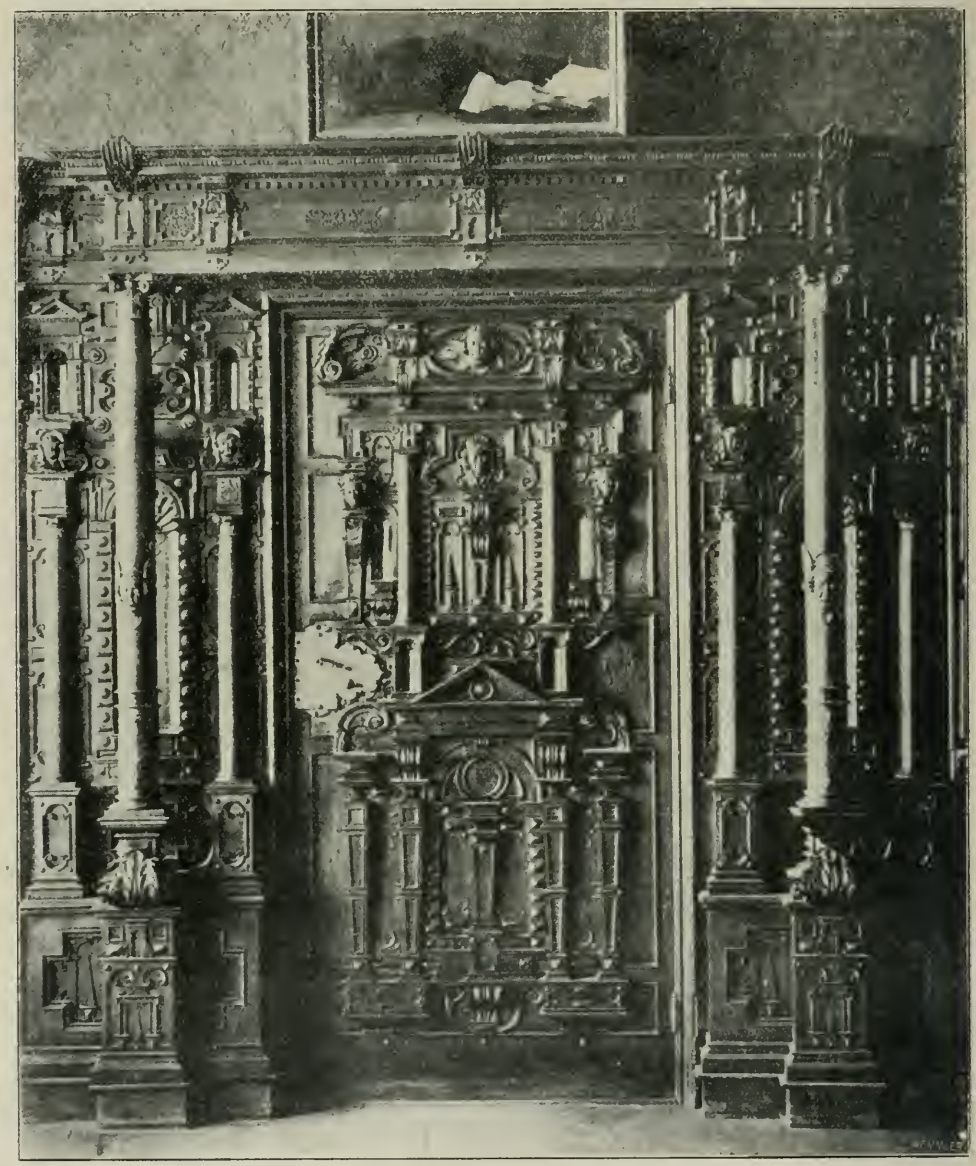


Abb. 159. Wandvertäfelungen mit Tür im Pellerhause. (S. 213.)
Nach „Nürnberger Motive", herausgeg. von W. Biede.

Barthärchen erstreckenden absoluten Genauigkeit zu kopieren. Die Meister nehmen kunstgeschichtlich eine ähnliche Stellung ein wie die Archaisten der griechischen Plastik, welche der Vorliebe der Römer für frühgriechische Werke

Genüge zu tun suchten. Auch ihre Werke lassen uns kalt trotz aller technischen Virtuosität. Einer der frühesten war der um 1600 verstorbene Hans Hofmann, dessen Art die Muffelkopie und der Ecce-Homo im Germanischen Museum kennzeichnen. Er „kopierte den Albrecht Dürer so fleißig nach, daß viele seiner Arbeiten für Dürerische Orginalien verhandelt werden". Als tüchtiger Dürerkopist wird der 1617 verstorbene Jobst Harrich genannt, ebenso der erwähnte Paul Juvenell, „der als guter Kopist in Nachahmung der alten Manieren" genannt wird. Ihm fiel die Aufgabe zu, eine Kopie der Himmelfahrt Mariä vom Hellerschen Altar in Frankfurt a. M. herzustellen, als das Original im Jahre 1615 von Kurfürst Maximilian erworben wurde. In besonderem Ansehen scheint als Dürerkopist der als „felicissimus Dureri imitator" gepriesene Georg Gärtner d. j. gestanden zu haben, von dem sehr wahrscheinlich das 1624 gemalte Imhoffsche Stiftungsepitaph in der Rochuskapelle stammt, wo die mit seinem Monogramm versehene Stiftungstafel außer Gliedern der Familie Imhoff die Bildnisse Dürers, Wilibald Pirkheimers und seiner Frau aufweist und von der sich auf einem Imhoffschen Epitaph v. J. 1628 in der Sebalduskirche eine Kopie befindet. Auf Dürer weisen auf jenem Rochusepitaph auch die Darstellungen der Geburt Christi und des Todes der Crescentia Pirkheimer hin, während die großfigurige Dreifaltigkeitsdarstellung auf der Außenseite eine eigenhändige Schöpfung Gärtners zu sein scheint, in der sich etwas ungelenk Dürersche, Cranachsche und Grünewaldsche Reminiszenzen mischen. Der Kopist der 1627 von demselben Kurfürsten erworbenen Apostelbilder war der aus Augsburg stammende und 1643 in kurfürstlich bayerischen Diensten verstorbene Johann Georg Fischer. Obgleich der Rat meinte, daß die Kopie „nicht weit von dem Originale streiche", so behielt

Abb. 160. Nik. Neufchatel, Bildnis Johann Neudörfers und seines Sohnes. München, Pinakothek. (S. 214.)

jener doch die Originale. Nur die ihm nicht passenden, von Neudörfer ausgeführten Unterschriften ließ er den Nürnbergern. Sie befinden sich unter den Kopien. Als Dürerkopisten und Nachahmer werden uns ferner Bonnacker und Johann Christian Ruprecht genannt. Ein schlechter Dürerkopist war der Maler Küffner, der Ende des 18. Jahrhunderts die im Germanischen Museum hängende Kopie von Dürers berühmten Selbstbildnis in Vorderansicht geschaffen hat. Dennoch wußte er den Rat zu täuschen, indem er mit dem Original auf und davon ging, nachdem er als solches seine Kopie abgeliefert hatte. Der auf der Rückseite angebrachte Ratsstempel stimmte. Man ahnte nicht, daß das Original des auf Holz gemalten Bildes in der Breitseite durchgesägt worden war. Auf Umwegen gelangte dieses später in die Münchener Pinakothek (Abb. 107).

In der Plastik leistete nur der Erzguß Ersprießliches. Seiner Leistungen wurde schon gedacht.

---

10. Die Baukunst im 16. Jahrhundert.

Das Gesamtbild der Stadt wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts wenig verändert. Der Kirchenbau ruhte vollständig, und im Profanbau machte sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine seitdem sich steigernde Tätigkeit geltend. Eine Erweiterung außerhalb des in der Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen wesentlichen Teilen vollendeten Mauerringes fand nicht statt, aber dieser selbst erfuhr verschiedene, durch die Fortschritte im Kriegswesen bedingte Zutaten, welche die Physiognomie der Stadt um eine Reihe reizvoller Züge bereichert hat. Von den die Erinnerung an Dürers kriegstechnische Studien weckenden Kaponnieren und runden Bastionen war schon die Rede. Sie erwiesen sich bald als unzureichend im Vergleich mit den kriegstüchtigeren Befestigungswerken, welche die italienische Kriegsbaukunst geschaffen hatte. Deshalb wurde im Jahre 1538 der Italiener Antonio Fazuni, der „ein sunder künstner und bauverständiger mann" war, berufen und beauftragt, die noch ungenügend geschützte Burg an der Nordseite mit wehrhaften Bastionen zu versehen. Meister Antonio (sein Familienname kommt in verschiedener Schreibweise, darunter auch Fasoni und Vasani vor) über den Hampe aus den Nürnberger Ratsverlässen wichtige Mitteilungen herbeigebracht hat, scheint sich in Nürnberg eines besonderen Ansehens erfreut zu haben und war auch außerhalb Nürnbergs ein vielbegehrter Mann. Dennoch halte ich den von Peltzer gemachten Versuch, ihn mit dem in der Heidelberger Vertragsurkunde erwähnten „Anthony Bildhawer" zu identifizieren und zum Schöpfer des ursprünglichen Entwurfes des Otto Heinrich-Baues zu machen für gewagt, vielmehr glaube ich, daß sein Ruhm auch in den Kreisen des Nürnberger Patriziates allein auf seine umfassenden Kenntnisse im Festungsbau gegründet war. Unter seiner Leitung entstanden bis zum Jahre 1545 die bedeutenden Befestigungswerke, welche

den monumentalen Sockel der Burg bilden und mit ihrer üppigen Vegetation zum malerischen Charakter des Ganzen nicht unwesentlich beitragen. In Form eines weit ausladenden Kleeblattbogens umzieht hier der heute in blühende Gärten umgewandelte breite und tiefe Stadtgraben den steil ansteigenden

Abb. 161. Das Spittlertor mit Turm. (S. 222.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Burgberg. In den großen Mittelbogen ragt mit rechtwinklig zulaufenden, 140 Fuß langen Facen und eingezogenen Flanken die breite Hauptbastion hinein, von deren Fußpunkten links und rechts wieder mit rechtwinkliger Spitze Kurtinen vorspringen. Von den Kurtinenpunkten aus, an den Flanken entlang, ziehen sich tiefer gelegte Wehre hin, die mit spitzen Winkeln, abwehrenden

Lanzen gleich, über die Schulterpunkte hinaus vorspringen. Die mittlere Bastion wird flankiert von zwei zum Schutz des Vestner- und des Tiergärtnertores dienenden kleineren, gleichfalls polygonen Bastionen mit parallelen Flanken. Dieselben sind kasemattiert und enthalten die durch bogenförmig laufende hölzerne Brücken erreichbaren langen Torwege. Bei der Ausführung des

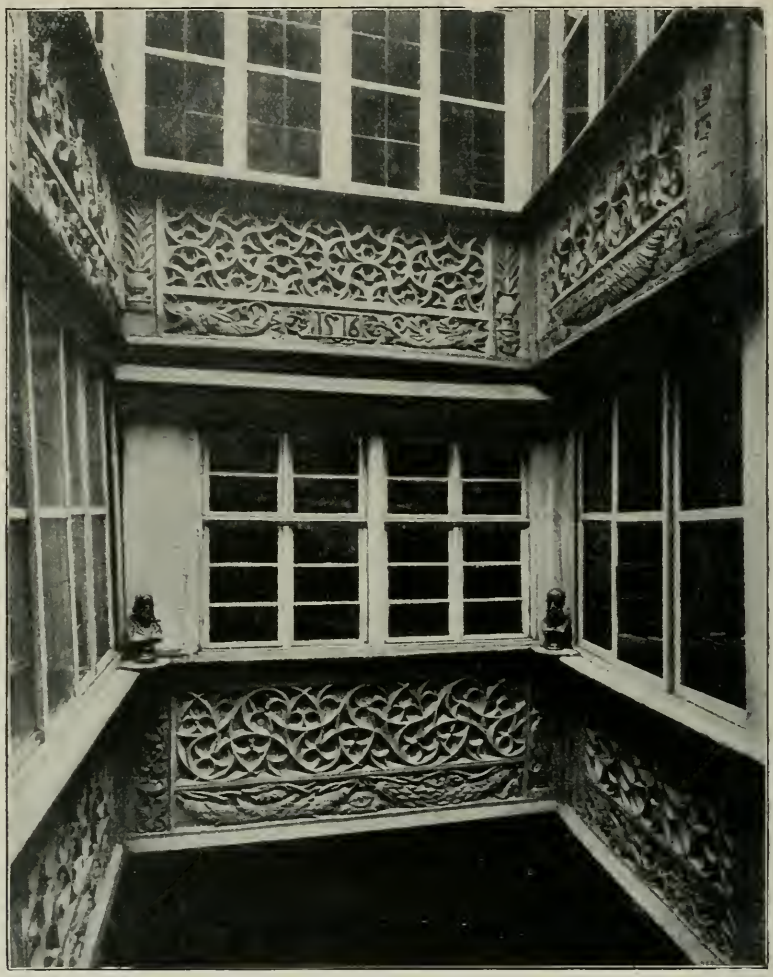


Abb. 162. Hofpartie Winklerstraße 1. (S. 225.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

bedeutenden Werkes waren in hervorragender Weise tätig der uns bekannte, beim Pfalzgrafen Ottheinrich tätige Baumeister Paul Beheim, von dem Neudörfer zu erzählen weiß, daß er „eine Visierung zu einer gewaltigen Befestigung (gemacht habe), derselbe Plan erforderte den halben Teil von Nürnbergs Werken . . . . und hat solche Visierung dem König in England zugeschickt", und neben ihm der Baumeister Georg Unger (gestorben 1559), der wiederholt vom Rat zu Studienzwecken nach den Niederlanden gesandt worden war. Von

ihm stammen vielleicht der von 1544—1549 ausgeführte stattliche Bastionsbau des doppelten Pegnitzeinflusses, sowie die erst 1563 in italienischer Manier ausgeführte, auffallend hoch angelegte Bastion am Neutor. Der für Nürnberg mit so schweren Kontributionen endende unheilvolle Krieg, mit welchem der wilde Markgraf Albrecht Alcibiades im Jahre 1552 die ihm verhaßte Stadt überzog,

Abb. 163. Hofpartie Tucherstraße 15. (S. 225.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

hatte die Notwendigkeit hochgelegner Bastionen, von denen aus man mit seinen Geschützen das Land bestreichen konnte, dargetan. Deshalb wurde im Jahre 1555 beschlossen, mit Ausnahme des Tiergärtnertorturmes die großen quadratischen Mauertürme, welche die vier Hauptzugänge schützten, mit einem kreisrunden Mantel zu versehen und auf diese Weise hohe Plattformen zu schaffen, von denen aus man seine Geschosse nach allen Richtungen hin entsenden könnte. So entstanden in den Jahren 1556—1564 (der zuletzt gebaute Neutorturm ist

mit der letzteren Jahreszahl versehen) die vier mächtigen Rundtürme, welche mit schwacher Verjüngung zylindrisch ansteigend, unten mit Bossenquadern, im übrigen aber mit glatten Bindern aufgeführt sind. Über dem mit kräftigen Wulsten ausladenden Gesims liegt die etwa 20 m im Durchmesser fassende breite Plattform, die zur Aufstellung der Geschütze diente. Eine mit Geschützluken versehene Bretterwand und ein darüber schwebendes kegelförmiges Dach mit spitzhelmigem Aufsatz schützten diese vor Witterungseinflüssen (Abb. 161). Die Entwürfe zu diesen, ein Wahrzeichen der Stadt bildenden, durch die Schön-

Abb. 164. Häusergruppe an der Pegnitz gegenüber der Insel Schütt. (S. 226.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

heit ihrer Verhältnisse und die Wucht ihrer Erscheinung einen gewaltigen, unvergleichlichen Eindruck hervorrufenden Türmen, stammen von dem genannten Georg Unger, im Volksmunde aber heißen sie Dürertürme. In der Tat sind sie, vom kriegstechnischen Standpunkte aus betrachtet, gegenüber den fazinischen Bastionsbauten ein Atavismus. Der erfahrene Kriegstechniker Jähns hat recht, wenn er sagt: „Keine Befestigung vom Anfang des 16. Jahrhunderts läßt die Voreingenommenheit der damaligen Ingenieure deutlicher erkennen als diese vermeintlichen Dürertürme. In der Tat: diese Dürertürme sind isolierte Donjons; es sind sogar für jene Zeit mehr gewaltige Warten als nützliche Ver-

teidigungswerke.“ Wir geben die Richtigkeit dieser Bemerkungen zu, aber unsere Freude über den Anblick dieser in der Welt einzig dastehenden Türme bleibt ungeschmälert. Wir möchten sie nicht anders haben, denn mächtig ergreifen diese monumentalen Sinnbilder deutscher Kraft und Größe unsere

Abb. 165. Hof, Äußerer Lauferplatz 17. (S. 231.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Phantasie. Sie rufen heilige patriotische Empfindungen in uns wach und geben uns das Gefühl jener ruhigen Sicherheit, wie es uns überkommt bei den Klängen des „Lieb Vaterland, magst ruhig sein“. Den Abschluß der Bastionsbauten bildete die unter der Leitung des späteren Ratsbaumeisters Jakob Wolff des Jüngeren nach den Plänen des Ingenieurs Meinhard von Schönberg während der Jahre 1613 und 1614 in Bossenquadern ausgeführte Wöhrder

Bastei, welche Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zum Entsetzen der ganzen kunstsinnigen Welt, ohne zwingenden Grund eingelegt worden ist. Von ihr stammen die schönen Wappen an den Ecken der Fazunischen Bastionen. Von den zum Teil sehr bedeutenden Außenwerken, die besonders während des 30jährigen Krieges entstanden sind, der glücklicherweise wie eine schwarze Gewitterwolke an Nürnberg vorüberzog, hat sich so gut wie nichts erhalten.

Abb. 166. Der Kutscherhof im Brunnengäßchen. (S. 231.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Wie in den Werken der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, so machte sich auch in der Baukunst bald nach Beginn des 16. Jahrhunderts der Einfluß Italiens bemerkbar und begann der Kampf der welschen Elemente mit den Formen der heimischen Gotik. Mit merkwürdiger Zähigkeit halten die Baumeister an letzteren fest, aber dennoch vermögen sie nicht dem Zauber der italienischen Formenwelt zu widerstehen, und so bequemen sie sich zu einem Kompromißstil, der ein in Permanenz erklärter Übergangsstil ist und sich länger als ein

Jahrhundert zu behaupten wußte. Sein charakteristisches Merkmal ist, daß die architektonische Gliederung und alles Rahmenwerk „antikischen" Charakter hat, während sich in den Füllungen das Maßwerk behauptet. Das älteste Beispiel einer Verquickung italienischer und heimischer Schmuckelemente ist das anmutige Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom Jahre 1514, wo sich zwar, wie an dem alten gotischen Chörlein des Hauses, regelrechte Fialen an den Kanten hinaufziehen, wo aber zugleich in der Höhe und unter dem Fuß echt italienische Lorbeergehänge erscheinen, letztere in Verbindung mit einer Maske, und wo das mit Wappen verbundene Maßwerk eine ganz willkürliche Bildung zeigt. Was hier versucht und angedeutet wurde, ist mit Konsequenz und Zielbewußtsein an den ursprünglich offenen Galerien des 1516 entstandenen köstlichen Höfchens, Winklerstr. 1, durchgeführt, wo das reich und mannigfaltig variierte, z. T. mit Rosetten besetzte Maßwerk von den an Dürer gemahnenden und wohl auf seinen Entwurf zurückgehenden flottesten Grotesken umrahmt ist, in denen posaunenblasende Engel, aus Vasen wachsende Blumenranken, Lorbeergehänge, Delphine und Vögel die Ziermotive bilden (Abb. 162). Den Einfluß der volkstümlichen Darstellung H. S. Behams nehmen wir an den drastischen Schnitzereien der Balken des Hofes Karlstraße 23 wahr, die uns derbe Schalksnarren und eine Bauernkirchweih in allen Stadien ihrer Entwicklung vor Augen führen. Flötnerschen Einfluß offenbaren die sich unter dem Flamboyantmaßwerk hinziehenden, mit Porträtmedaillons und Stierschädeln verquickten Rankenfriese des in den 30er Jahren entstandenen Hofes Tucherstraße 15 (Abb. 163). Auf den mit Rosetten besetzten Pfosten erheben sich leicht geschwellte und stark

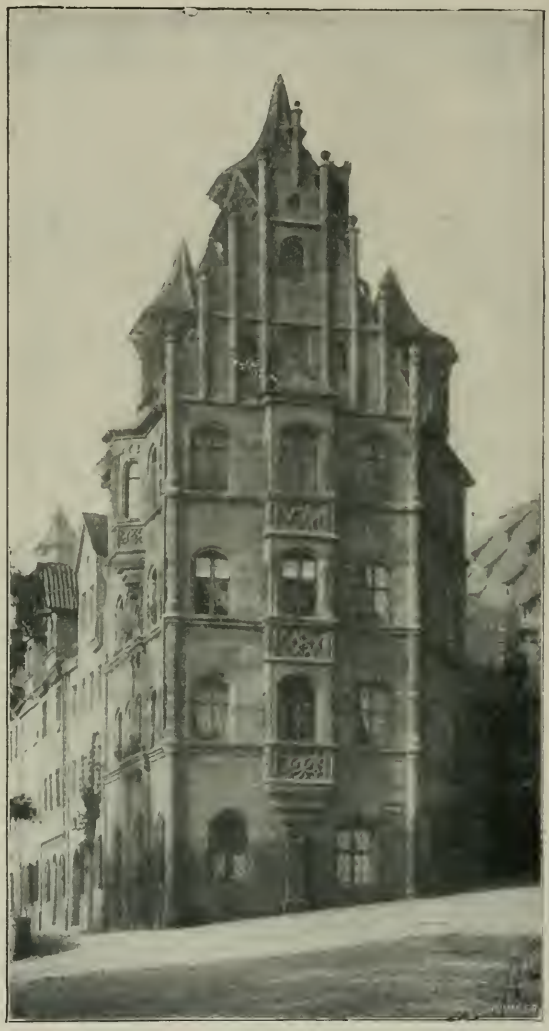


Abb. 167. Das Toplerhaus am Paniersplatz. (S. 231).
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

verjüngte ionisierende Säulchen mit würfelförmigen Deckplatten, deren Vorderflächen wiederum Porträtmedaillons zeigen. Bemerkenswert ist hier auch die in der Ecke ganz frei sich emporziehende hölzerne Wendeltreppe. Ähnliche Säulchen wie hier finden wir an der auch sonst mit reizvollen Renaissancemotiven geschmückten zweistöckigen Holzgalerie, die sich an dem Hause neben der Synagoge (Binsengasse 9) in der Pegnitz spiegelt (Abb. 164). Die untere Brüstung hat zierliche Docken, die obere Flachbögen mit radialer Durchbrechung und Zwickelornamenten. An die Flötnersche Art erinnern auch die Friese in dem 1536 erneuerten Hofe des Scheurlschen Hauses, Burgstraße 10, dessen mit der Jahreszahl 1541 versehenes hölzernes Türlein merkwürdig primitiv geschnitzte Figuren aufweist. Beachtenswert ist in der östlichen Durchgangshalle dieses Hofes die in einen früher als Kapelle dienenden gewölbten Raum führende eiserne Tür mit den gestanzten schönen Rautenfeldern. Eine ähnlich gearbeitete, mit der Jahreszahl 1472 versehene, eiserne Tür findet sich im Chor der Spitalkirche. — Durch die Kleinmeister, vor allem durch die Tätigkeit Flötners, wurde das gotische Element zurückgedrängt. Im Hirschvogelsaal, den wir als eine 1534 entstandene Schöpfung Flötners kennen gelernt haben, ist keine Spur davon zu finden. Er nimmt mit seiner reizvollen, den Hauch italienischer Anmut atmenden Ornamentik, wie bemerkt, eine Sonderstellung unter den Bauten Nürnbergs ein. Auch die am Tucherschlößchen von Flötner stammenden Partien sind frei von gotischen Reminiszenzen. Das mit ihm zusammenhängende Chörlein an der Front, der große von einer Säule gestützte Eingangsbogen an der Fassade des malerischen Hofes mit seiner dahinter aufgeführten, zu zwei Tordurchgängen und einer kreisrunden Fensteröffnung durchbrochenen Füllwand und die erwähnten Vertäfelungen in den Räumen, von denen die Vorhalle und der Festsaal im zweiten Stockwerk mit gewirkten niederländischen Verdüren von auserlesenem Reiz geschmückt sind (die des Festsaals mit der Jahreszahl 1545) haben reinen Renaissancecharakter. Im übrigen gehört dieser 1533—1544 entstandene Bau der Gotik an. Merkwürdig sind die zur Belebung der Wand dienenden, auf Konsolen ruhenden kräftigen Säulen, die als Figurenträger dienen sollten. Rundsäulen beleben auch und überragen die Giebelwand. Sehr wirkungsvoll ist die Einfassung des steinernen Treppenturmes mit den von der Dachkante aus ansteigenden Flankierungstürmchen, die wie jene eine metallene Zwiebelkuppel haben. Den gleichen stilistischen Charakter wie dieses Schlößchen zeigte, wie die Kupferstichdarstellungen erkennen lassen, einst das an das Pellerhaus auf dem Ägidienberg anstoßende Imhoffsche Haus, das durch Heideloff seines künstlerischen Charakters vollständig entkleidet worden ist.

Die Grundrißdisposition der Bürgerhäuser bleibt im 16. Jahrhundert im wesentlichen die alte. Der Fachwerkbau tritt immer mehr zurück und macht dem massiven Steinbau Platz, aber das Holz verschwindet nicht, sondern wird verschiedentlich, vor allem bei der Ausstattung der Höfe zur Geltung gebracht. An Stelle der steinernen treten hölzerne Galerien und bewirken die Verbindung des Vorder- und Hinterhauses. In der Mitte des 16. Jahrhunderts bildet sich

für die hölzernen Galerien folgende typische Form aus: Auf kannelierten, mit ionischem Eierstabkapitäl versehenen Säulen, welche durch flache Stichbögen miteinander verbunden sind, ruht ein reich profiliertes Gebälk und trägt die Balustrade, in der, von Konsolen eingeschlossen, durchbrochenes Maßwerk erscheint, darüber lagert eine zweite und oft noch eine dritte Galerie von gleicher Bildung. Vereinzelt kommen auch steinerne Hofgalerien vor. Vorzügliche Beispiele hierfür aus den Tagen der Spätrenaissance sind der malerische Hof des schon in alter Zeit als Gasthaus genannten Hotels zum Bayerischen Hof und der offen daliegende Hertelshof, dessen Treppenhaus die Jahreszahl 1612 trägt. — Die Chörlein werden bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein aus Stein gebildet, aber als typisches Schmuckstück erscheint schon in den Tagen der Renaissance an den hohen Dächern, deren Gestalt und Farbe dem Stadtbilde einen so außergewöhnlichen Reiz verleihen, der hölzerne Erker. Nicht die Giebelwand, sondern die steilen Dachschrägen kehren die Häuser der Straße zu, erst das Ende des Jahrhunderts bringt den steinernen Giebel wieder zu Ehren. Um den vielstöckigen Dachböden das nötige Licht

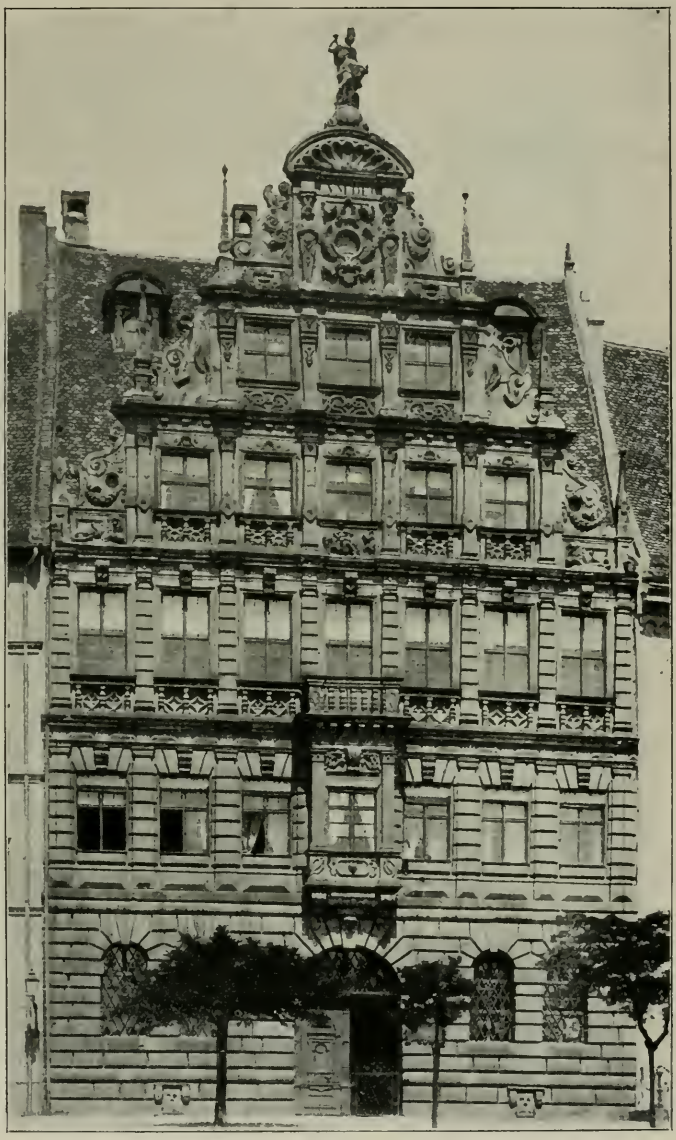


Abb. 168. [Das Pellerhaus. (S. 232.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

zu geben, sind die großen und kleinen Erker angebracht, welche die mit roten Falzziegeln gedeckten hohen Dachflächen auf das anmutigste beleben, die kleinen mit einfacher Rundbogenöffnung, die großen über der Dachkante in der Mitte oder an den Ecken der Front angeordnet, mit vorderen und seitlichen Rundbogenöffnungen zwischen schönen Säulenstellungen. In

Abb. 169. Hof im Pellerhause. (S. 232.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

den Füllungen auch hier das Maßwerk. Die Bekrönung bildet in der Regel eine mit Ziegeln abgedeckte polygone Spitze. Ein beliebtes Motiv ist an diesen Erkern der die Anbringung einer Aufzugsvorrichtung gestattende vortretende Walm, dessen Unterseite meist reich verziert ist. Ein schönes Beispiel vom Jahre 1573 am Hause Winklerstraße 24. Die Fassaden sind gewöhnlich einfach mit glatten Bindern aufgeführt und abgesehen von der nirgends mehr erhaltenen

Bemalung, für welche die alten Kupferstiche verschiedene Beispiele bieten, nur durch das Chörlein belebt. Dieses hat seine ursprüngliche Bedeutung als Chor der Hauskapelle, die zum Bestand des Nürnberger Wohnhauses gehört hat und von deren Einrichtung uns ein Wilderssches Aquarell eine gute Vor-

Abb. 170. Hof, Karolinenstraße 34. (S. 233.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

stellung vermittelt, verloren und ist zum Studierwinkel und zur gemütlichen Plauderecke geworden. Er wird auch nicht mehr nur polygon, sondern, wie das erwähnte Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom Jahre 1514 und das mit der Jahreszahl 1522 versehene Chörlein, das beim Bau des Hotels „Zum Deutschen Kaiser" eine so geschickte Verwendung gefunden hat zeigen, auch

rechteckig angelegt. Zuweilen wird er auch durch mehrere Stockwerke hindurchgeführt. Auch er zeigt die originelle Mischung gotischer und „antikischer" Motive. Als Stützmotiv wird gerne der kräftig ausgebildete ionische Eierstab mit Zahnschnitt verwertet, in der Füllung findet sich stets das Maßwerk. Das Portal

Abb. 171. Das Fembohaus. (S. 233.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

ist meist einfach gebildet, nur vereinzelt kommen reichere Portale mit einem auf Pilastern oder vorgestellten Säulen ruhenden Giebel vor. Um so überraschender ist die reiche Durchbildung der Hoffronten, wie wir deren schon verschiedene kennen gelernt haben. Das glänzendste Beispiel aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bietet der Hof Tucherstraße 21, wo auf steinernen

Arkaden drei Galerien der gekennzeichneten Art an zwei Seiten ansteigen und die beiden einander diagonal gegenüberliegenden steinernen Treppentürme miteinander verbinden, wobei die oberste Galerie stark über die anderen vorkragt. Steinerne Treppentürme zeigt auch der prächtige Hof des Hauses Äußerer Laufer Platz 17 (Abb. 165), während in dem malerischen sogen. Kutscherhof (Abb. 166), der nach seinem Erbauer Hans Pfann ursprünglich Pfannhof hieß, auf dem steinernen polygonen Unterbau ein anmutiger, mit geschweiftem Metalldach versehener hölzerner Pavillon sitzt (Brunnengäßchen 14). Einen hölzernen Treppenturm zeigt der Hof des Hauses Tetzelgasse 23. Hier finden wir auch mitten in der Maßwerkfüllung ein mit einem ionischen Eierstab umrahmtes kreisrundes Medaillon. Das Maßwerk aber ließ sich nicht so leicht verdrängen. Die Handwerkstradition war sein Hüter gewesen und sie erwies sich als eine größere Macht als der Schönheitszauber der italienischen Kunst. Sein Charakter ist auch jetzt ganz handwerksmäßig. Bezeichnende Beispiele des Nürnberger Mischstiles sind das am Zusammenstoß der Neuen- und Tuchergasse liegende Haus vom Jahre 1590 mit einem zweistöckigen Chörlein an der schmalen Giebelwand, ferner das 1590 bis 1597 erbaute Toplerhaus am Paniersplatz (Abb. 167), wo schlanke Rundsäulen die Kanten und den über einem dreistöckigen Chörlein ansteigenden Giebel besetzen, während an der Südseite über dem von zwei Säulen eingeschlossenen Portal ein Chörlein, ein hölzerner Dacherker und ein polygoner Dachreiter übereinander erscheinen. Das

Abb. 172. Portal des Fleischhauses. (S. 234.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

1600 erbaute stattliche Haus Adlerstraße 25 mit seinem prachtvollen Portal, seinem dreistöckigen Chörlein und seiner monumentalen Hofanlage hat leider einem Neubau weichen müssen. Bis in das 17. Jahrhundert hinein erhielten sich die gotischen Formenelemente. Am eigentümlichsten berühren sie uns an der Front des Hauses am Marxplatz 15, wo sie mit dem ausgebildeten Kartuschenwerk in unmittelbare Verbindung gebracht sind, und in dem steinernen Hofe des Hauses Karlstraße 3, dessen hohe Säulen den ausgesprochenen Charakter der italienischen Hochrenaissance zeigen, und Wunder nimmt es uns auch, an dem im Jahre 1605 erbauten Pellerhause noch das Maßwerk als Schmuckelement zu finden, an der Fassade (Abb. 168) sowohl wie an der kräftigen Steinarchitektur der dreistöckigen Arkaden des Hofes (Abb. 169), dessen hinter einer breiten Altane aufsteigende Rückwand ein mit den drei Säulenordnungen toskanisch, ionisch und korinthisch schön ausgebildetes dreistöckiges Chörlein und einen mit Obelisken und Fruchtgehängen anmutig dekorierten Giebel zeigt. Auch die mit kräftigen Bossenquadern aufgeführte Fassade schließt mit einem Giebel ab, der mit seinen auf verkröpften Gesimsen ruhenden vorgestellten Pilasterreihen, den Karyatiden in der Höhe und den schlanken Obelisken auf den lebhaft bewegten Schrägen einen besonders reichen und prächtigen Eindruck macht. Dazu tragen auch die ornamentalen Füllungen, in denen Maß- und Kartuschenwerk mit Blumengehängen wechseln, bei. Die Bekrönung bildet eine große Muschel, auf der die Erzfigur des Jupiter steht, an den Fußpunkten des Giebels lagern, wie an der Hofbalustrade, zwei Löwen, während in der Mitte zwischen ihnen die Darstellung des seinen Mantel teilenden heiligen Martin erscheint, des Schutzpatrons des reichen Martin Peller, der sich, wie Mummenhoff nachgewiesen hat, das Haus von Jakob Wolff dem Älteren erbauen ließ. Von den schönen Vertäfelungen im zweiten Stock, zu dem eine reich verzierte steinerne Wendeltreppe mit hohler Spindel hinaufführt, war schon die Rede. Sehr bemerkenswert sind hier auch die mit besonderem Reichtum ausgestatteten, schon stark ins Barocke spielenden Kamine, deren phantastischer Schmuck an Wendel Dietterlin denken läßt. — Phantasiereich wie diese Kamine ist auch die von roten Marmorsäulen getragene Arkatur des Höfchens Obstgasse 2. Wahrscheinlich war sie einst Teil einer Gartenhalle. Martin Peller war der Schwiegersohn des Venezianers Bartolo Viatis, der 1550 als zwölfjähriger armer Knabe nach Nürnberg gekommen war und als einer der reichsten Leute der Stadt gestorben ist. Auch sein an der Pegnitz gelegenes Haus (Ecke der Königs- und Kaiserstraße), das der venezianische Löwe ziert, ist von Bedeutung. Es trägt an seinen mit breiten Pilastern belebten Giebeln (s. Abb. 1 im Vordergrunde) die Jahreszahlen 1578 und 1596. An seiner inneren und äußeren Ausstattung hatte die Malerei einen wesentlichen Anteil. Kupferstiche lassen noch die Malereien erkennen, mit denen Paul Juvenell die Fassaden geschmückt hatte. Reich mit Juvenellschen Malereien versehen waren auch die beiden großen Eckhäuser an der nordwestlichen Ecke des Hauptmarktes. Mit den Giebeln des Viatishauses verwandt sind die beiden Giebel des am Weinmarkt 11 gelegenen, mit einem sehenswerten Hofe ausgestatteten Hauses vom Jahre 1616. — Gegen Ende des 16. Jahrhunderts

war der Giebel, der am Pellerhause in so reicher Ausstattung erscheint, wieder als architektonisches Schmuckstück in Aufnahme gekommen. Entweder wird er wie am Pellerhause vor der Dachschräge aufgeführt, oder es kehren die Häuser wieder ihre Giebelseite der Straße zu. So an dem mit Kartuschenwerk, Fruchtgehängen und Obelisken verzierten, architektonisch klar durchgebildeten Giebel am Hause Karlstraße 13 und an dem im 18. Jahrhundert mit einem neuen Chörlein versehenen stattlichen Gebäude Karolinenstraße 34, dessen Giebel eine besonders feine Silhouette zeigt. Derselbe Giebel schließt die Hofwand ab, an der sich ein kräftiger steinerner halbrunder Treppenturm hinaufzieht (Abb. 170). Einen schon dem 17. Jahrhundert angehörenden, schön durchgebildeten Giebel

Abb. 173. Das Schießhaus am Sand. (S. 234.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

weist das Haus Ecke der Irrerstraße und Lammsgasse auf, von besonderem Reize aber ist mit seinen bizarren Auszackungen und seinen die Mittelachse stark betonenden kräftigen Säulenstellungen der Giebel des am Burgberge außerordentlich günstig gelegenen, auch im Innern reich ausgestatteten Fembohauses (Abb. 171). Dieses mit der Bronzestatue der Fortuna bekrönte Haus, in welchem in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts Johann Baptist Homann seinen berühmten kartographischen Verlag einrichtete, ist eine Schöpfung aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts.

Neben der privaten regte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die öffentliche Bautätigkeit, die seit den Tagen Hans Beheims ganz geruht hatte. An den öffentlichen Gebäuden fehlen die gotischen Zierelemente. Jener Misch-

stil ist ein Spezifikum des Wohnungsbaues und seine ästhetisch nicht zu billigende Übertragung auf moderne Monumentalbauten deshalb auch historisch nicht gerechtfertigt. Als ausgebildeter Renaissancebau tritt uns die 1571 errichtete Fleischbank mit ihrem vollständig erneuerten dekorativen Wandbrunnen (Original im German. Museum) entgegen. Auf dem Tore liegt der im Jahre 1599 dort aufgerichtete steinerne Ochse, der laut lateinischer Unterschrift die Eigentümlichkeit besitzt, nie ein Kalb gewesen zu sein (Abb. 172). Ein stattlicher Renaissancebau ist auch mit seinen gut verteilten Rundbogenfenstern, seinem schön konturierten Giebel und seinem erneuerten, anmutig ornamentierten Giebelportal das in den Jahren 1582 und 1583 vom Stadtwerkmeister Hans Dietmair von Schaffhausen erbaute Schießhaus am Sand (Abb. 173). 1588 folgte die Erbauung des von zwei kräftigen Rundtürmen flankierten, in Bossenquadern ausgeführten Portalbaues des Zeughauses, an dessen Südseite bald darauf der einst aus der Tiefe des alten Stadtgrabens ansteigende polygone Treppenturm entstand, dessen mit wohlgebildeten Säulen besetzter pavillonartiger oberer Abschluß eine besondere Zierde des Hallplatzes bildet (Abb. 174). Eine Meisterleistung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die in den Jahren 1596—1598 nach dem Muster der ein Jahrzehnt vorher entstandenen Rialtobrücke in Venedig erbaute und wie diese mit einem schön geschweiften Bogen den Fluß überschreitende Fleischbrücke (Abb. 175). Der

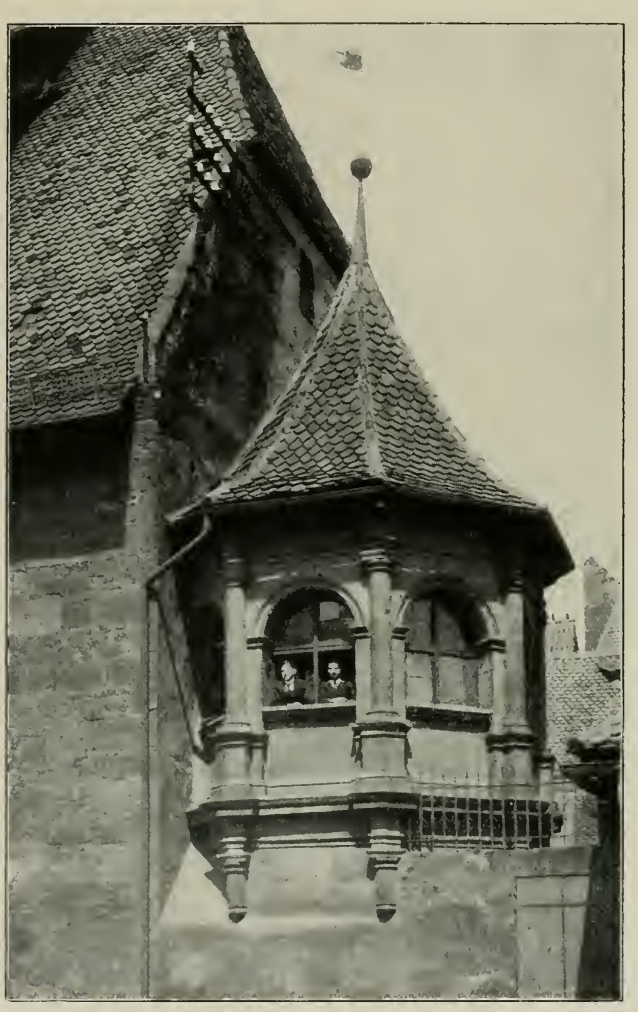


Abb. 174. Treppenturm des früheren Zeughauses am Hallplatz. (S. 234.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Entwurf dazu stammt von dem besonders in Zimmermannskonstruktionen bewanderten Bau- und Zimmermeister Peter Carl, der auch den komplizierten hohen Dachstuhl des Pellerhauses ausgeführt und im Heidelberger Schloß zum Erstaunen der Leute durch ein kunstvolles Hängwerk einen Raum frei überdeckt hat, dessen Gewölbe vorher auf einer schweren Säule geruht hatte. Durch die Ausführung kunstvoller Hängwerke zeichnete sich auch sein Sohn, der Bau- und Zeugmeister Johann Carl aus, der in den Jahren 1627—1631 in Regensburg die als säulenloser Saal ausgeführte Dreifaltigkeitskirche schuf, deren schönes Dachstuhlmodell die städtische Sammlung im Regensburger Rathaus bewahrt. Die Ausführung der Fleischbrücke besorgte der zu diesem Zweck aus Bamberg berufene Baumeister Jakob Wolff der Ältere, den wir schon als Erbauer des Pellerhauses kennen gelernt haben.

Abb. 175. Pegnitzpartie mit der Fleischbrücke. (S. 234.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Abb. 176. Der Tritonbrunnen von Bromig auf dem Maxplatz. (S. 242.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

11. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

Wenn auch das 17. und 18. Jahrhundert dem künstlerischen Leben Nürnbergs nicht günstig waren, so haben doch auch sie manchen charaktervollen Zug zu dem schönen Stadtbilde hinzugefügt. Gleich zu Beginn des 17. Jahrhunderts herrschte hier eine rege Bautätigkeit. Von dem Bau der Wöhrder Bastei in den Jahren 1613 und 1614 war schon die Rede. Ihr Bauleiter Jakob Wolff war der Sohn des gleichnamigen Erbauers des Pellerhauses. Ein Jahr später finden wir den tüchtigen Meister, den der Rat zu seiner künstlerischen Ausbildung nach Italien geschickt hat, bei der Ausführung des durch schöne Verhältnisse ausgezeichneten Peuntgebäudes, der Wohnung des Stadtbaumeisters, tätig, und wie Mummenhoff überzeugend dargetan hat, ist er der Schöpfer der in den Jahren 1616 bis 1622 entstandenen Rathauserweiterung gewesen, die, wie es die von ihm entworfene und von Hieronymus Berckhausen ausgeführte Grundsteinmedaille vom Jahre 1619 erkennen läßt, ursprünglich viel größer und stattlicher gedacht war.

Auch die Ostseite des großen Hofes, wo heute im Anschluß an den schönen Beheimschen Flügel der gotisierende Erweiterungsbau erscheint, sollte die die anderen Seiten umziehende, in kräftigen Formen ausgesprochene Steinarchitektur erhalten, die in der Erinnerung an die Hofarchitektur der römischen

Abb. 177. Der große Rathaushof mit dem Brunnen von Pankraz Labenwolf. (S. 237.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Paläste entstanden ist. Während das untere Stockwerk, abgesehen von den großen Portalbogen, durch die man aus einer langgestreckten gewölbten zweischiffigen Vorhalle den Hof betritt, nur kleine quadratische Fensteröffnungen hat, öffnen sich der zweite und dritte Stock in breiten Rundbogenfenstern mit eingestellten Dockenbalustraden und flankierenden Pilastern (Abb. 177). In jener Vorhalle hat sich der Wolffsche Originalentwurf erhalten. Die an den

Ecken mit Bossen eingefaßte 86 m lange Hauptfront des Gebäudes ist ohne Risalite glatt durchgeführt. In langer Flucht reihen sich über dem mit drei kräftigen Säulenportalen belebten, nur durch einige quadratische Fensteröffnungen unterbrochenen Erdgeschoß in ununterbrochener Folge die siebenunddreißig einfach umrahmten Fenster des ersten und zweiten Stockwerks aneinander. Einen rhythmischen Wechsel bewirken nur die abwechselnd als Dreiecks- und als flacher Rundgiebel ausgebildeten Bekrönungen über den ungeraden Fenstern des zweiten Stockes. Über dem von Konsolen getragenen niedrigen Hauptgesims zieht sich eine Dockenbalustrade hin. In die niederen Dachschrägen schneiden ein mittlerer und zwei Eckerker hinein, die mit kräftiger Pilasterarchitektur in Stein ausgeführt sind und mit ihren Aufsätzen das Dach überragen. Wie beim Peuntgebäude, so beruht auch die Schönheit des Rathausbaues in der klaren, harmonischen Abwägung der Massen und in der Feinheit der Verhältnisse. Von besonderer Schönheit sind mit ihren vorgestellten Säulen und den durchbrochenen Dreiecksgiebeln die Portale, bei deren Ausstattung sich mit der Architektur die Plastik verband (Abb. 178). Während auf den Giebelschrägen allegorische Gestalten lagern, die beim mittleren Portal die Justitia und Prudentia und an den beiden anderen die vier Weltreiche des Altertums darstellen, sind die Durchbrechungen mit großen Wappenkartuschen ausgefüllt, die bis an den mit einer tragenden grotesken Figur geschmückten Schlußstein hinuntergezogen sind. Von diesen ist die schönste die von einem Pelikan bekrönte des mittleren Portals, die den in vergoldetem Kupfer ausgeführten einköpfigen Reichsadler enthält, eine Arbeit des uns bekannten Goldschmieds Christoph Jamnitzer, der überhaupt den Entwurf zu dem plastischen Schmuck dieser Portale geschaffen hat. Bei der Ausführung der Figuren zeichnete sich der aus Württemberg berufene Steinbildhauer Leonhard Kern aus, von dem die vier Weltreiche stammen. Tüchtige Bildhauer wie dieser waren auch Abraham Graß, der die vier stattlichen Kamine im oberen Korridor schuf und mit allegorischen und mythologischen Gestalten und Darstellungen versah, sowie die Kalkschneider Gebrüder Hans und Heinrich Kuhn, welche die reichen Stukkaturen der Korridorplafonds geschaffen haben. Zu der in starkem Hochrelief ausgeführten langgestreckten Darstellung des „Gesellenstechens“ am Plafond des oberen Korridors, d. h. der Darstellung eines patrizischen Turniers, das im Jahre 1446 auf dem Hauptmarkt stattgefunden hatte, hat ein altes Gemälde als Vorlage gedient. Der leider nicht mehr vorhandenen Öfen der Hafner Vest und Leybold und des im Jahre 1622 von Heinrich Abbeck und Veit Dümpel ausgeführten Portals ward schon gedacht und ebenso war schon die Rede von den Arbeiten des tüchtigen Kunstschreiners Hans Wilhelm Beheim. Die allegorischen Bilder aus der römischen Geschichte an der von diesem ausgeführten Decke des kleinen Rathaussaales sind Schöpfungen des genannten Paul Juvenell, der im Verein mit Gabriel Weyer und den Dürerkopisten Jobst Harrich und Georg Gärtner im Jahre 1613 die von der Zeit stark mitgenommenen Dürerschen Malereien im großen Rathaussaale aufgefrischt hat. Dabei wurden die an der Ost- und Südwand durch neue ersetzt. Von Paul Juvenell aus dem Jahre 1623 stammende

originelle Malereien wurden vor einigen Jahren in dem Hause Albrecht Dürerplatz 16 aufgedeckt und durch Schulz ist der nach 1614 entstandene Entwurf des Meisters zur erwähnten Bemalung des großen Hauses Hauptmarkt 24 nachgewiesen worden. Er zeigt antike Kriegergestalten und Szenen aus der Saul- und Davidgeschichte. Aus der Schule des Nikolaus Juvenell ist der 1636 in Nürnberg verstorbene Johann Kreuzfelder hervorgegangen, der im Jahre 1603

Abb. 178. Das mittlere Portal des Rathauses. (S. 238.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

das im Ostchor der Sebalduskirche hängende Paradiesbild malte, das in einer Reihe von Gruppen die Geschichte des Sündenfalls erzählt. Das wie die Schöpfungen Paul Juvenells manierierte Bild trägt alle Spuren des Verfalls, dem die deutsche Malerei im 17. Jahrhundert entgegenging und dem man durch Gründung von Akademien zu begegnen suchte, so wie man ja auch durch Gründung von Sprachgesellschaften und Dichterorden der Verwilderung der Sprache und dem Verfall der Dichtkunst zu steuern strebte. So entstand im

Jahre 1644 der noch heute als literarische Gesellschaft wirkende Pegnesische Blumenorden und so tat sich im Jahre 1662 eine Reihe Nürnberger Künstler und Kunstfreunde zusammen und gründete eine der Pflege des Zeichenunterrichts und der künstlerischen Bildung dienende Akademie, an deren Spitze im Jahre 1674 der aus Frankfurt stammende, als Maler und Kupferstecher tätige Joachim von Sandrart (1606—1688) erscheint. Schon 1650 hatte dieser das in der städtischen Kunstsammlung hängende umfangreiche Bild mit der Darstellung des großen Friedensmahles gemalt, das ein Jahr vorher im Rathaussaale stattgefunden hatte. Mehr als durch seine, italienische und niederländische Einflüsse mischenden Bilder hat sich Sandrart durch sein unter dem Titel „Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste usw." im Jahre 1675 herausgegebenes großes Kunsthandbuch bekannt gemacht, das kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Inhalts ist. Schon seit 1656 war sein Neffe Jakob von Sandrart in Nürnberg ansässig. Er war Kupferstecher und starb in Nürnberg im Jahre 1708. Von den Nachfolgern Sandrarts ist in erster Linie Johann Daniel Preisler (1666—1737) zu nennen, der im Verein mit Johann Martin Schuster das Deckenbild in der neugebauten Ägidienkirche gemalt hat. Er war ein Sohn Daniel Preislers, der 1652 nach Nürnberg gekommen war und hier mit seinem virtuos gemalten Kain und Abel-Bilde (Germanisches Museum) Aufnahme im Nürnberger Malerhandwerk gefunden hatte. Auch sein Enkel Johann Justin Preisler und dessen Kinder und Kindeskinder waren als Maler und Kupferstecher künstlerisch tätig. Als tüchtiger Schüler Johann Daniel Preislers erscheint der 1705 geborene Maler und Kupferstecher Markus Tuscher, der sich vom Nürnberger Findelkind zum dänischen Hofmaler aufgeschwungen hat und besonders als Illustrator numismatischer Werke und Reisebeschreibungen tätig war. Das künstlerische Vorbild dieses mit allen Malweisen vertrauten Meisters war Poussin.

Obgleich die allgemeinen Verhältnisse in der durch schlechte Finanzwirtschaft und hohe Kriegskontributionen geschwächten Stadt nach dem Dreißigjährigen Kriege nicht die besten waren, so zog sie doch noch immer künstlerische Kräfte aus der Ferne an sich. So kamen 1660 aus der Kölner Gegend der italienisierende Landschafter Johann Franz Ermels (1621—1699) und zwei Jahre darauf aus Utrecht der tüchtige Landschaftsmaler Willem van Bemmel (1630—1708) nach Nürnberg. Aus den Niederlanden stammte auch der in der Mitte der sechziger Jahre nachweisbare gewandte Tiermaler F. R. J. Rosenhoff. Unter den Bildnismalern ragt der 1666 bei Preßburg gebürtige und anfangs in Wien als beliebter Porträtmaler tätige Johann Kupetzki hervor, der seines Glaubens wegen Wien verließ und 1719 nach Nürnberg kam, wo er bis zu seinem Tode (1740) gewirkt hat. Trotz langjährigen Aufenthaltes in Italien und starker Beeinflussung von seiten der Holländer, hat er es doch verstanden, seine persönliche Eigenart zur Geltung zu bringen und kraftvolle naturalistische Wirkungen zu erzielen. Auch durch ihre leuchtenden Farben fesseln seine gerne genrehaft aufgefaßten Bildnisse, deren mehrere das German. Museum besitzt und von denen viele durch den Kupferstich und die Schabkunst vervielfältigt worden sind. Die letztere hatte in dem 1685 in Nürnberg geborenen und 1758

daselbst verstorbenen Bernhard Vogel, der allein dreiundsiebzig Kupetzkische Bildnisse in Schabmanier vervielfältigt hat, einen ihrer tüchtigsten Vertreter.

Die Ausstattungsarbeiten im Rathause haben uns schon mit verschiedenen

Abb. 179. Schwanhardtsches Epitaph von Georg Schweigger auf dem Johannisfriedhof. (S. 243.)

Aus: M. Gerlach, Die Bronze-Epitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

tüchtigen Plastikern des 17. Jahrhunderts bekannt gemacht, und die Besprechung der Friedhofsepitaphien des 16. Jahrhunderts gab uns zu der Bemerkung Anlaß, daß auch in der Folgezeit der Erzguß eifrig gepflegt wurde. Aber auch ein tüchtiges Steinbildwerk dankt dem 17. Jahrhundert seine Entstehung: der

von dem Bildhauer Bromig geschaffene Tritonbrunnen auf dem Marxplatze (Abb. 176). Er wurde 1687 nach dem Vorbilde von Berninis Fontana del Tritone auf der Piazza Barberini in Rom zur Erinnerung an den am 12. August jenes Jahres bei Mohacs errungenen Sieg über die Türken ausgeführt und erfreut durch gute Verhältnisse, kräftige Massenwirkung und eine ihm durch das Alter verliehene schöne Färbung. Unter den Nürnberger Kleinplastikern jener Tage nimmt eine erste Stelle ein der unter anderm für die Medaillenkunst tätige Wachsbossierer Georg Holdermann (1585—1629), von dem das Germanische Museum eine Reihe tüchtiger Arbeiten besitzt, darunter als Hauptstück einen reichverzierten kartuschenartigen Rahmen mit den Medaillonbildnissen der Nürnberger Septemvirn vom Jahre 1611. Tüchtige Bildniskünstler waren auch die Zinngießer Johann Gottfried Hilpert (1732—1801), dessen Bruder Johann Georg (1736—1795) und der Sohn des letzteren Johann Wolfgang (1763—1800), welche die Schöpfer der fein modellierten, in Zinn gegossenen und mit Lackfarben bemalten Porträtmedaillons sind, wie sie das Germanische Museum und die Bayerische Landesgewerbeanstalt besitzen.

Von den Meistern des Erzgusses ist zunächst der im Jahre 1595 geborene und 1656 verstorbene Johann Wurzelbauer, der Sohn vom Meister des Tugendbrunnens, zu nennen. Seine Beteiligung an der Ausführung des Hauptaltares im Krakauer Dom, die Lieferung mehrerer großer Kronleuchter nach Moskau und eines Evangelienpultes für den Würzburger Dom zeigen, daß die altbewährte Nürnberger Gießkunst ihr Ansehen bewahrt hat. Sein für die Dominikanerkirche gegossenes Grabmal des 1634 im Gefecht bei Reichenschwand in der Nähe von Nürnberg gefallenen schwedischen Obristen Claus Hastver ist verschwunden, nur das Holzmodell hat sich erhalten (Germanisches Museum). Von ihm rührt der im Jahre 1624 von den Gebrüdern Johann und Georg Starck veranlaßte Guß des ehernen Christus am Chor der Löffelholzkapelle her, dessen schwarze Patina zu der Sage geführt hat, das Werk sei aus Silber und um die Feinde zu täuschen, von den Nürnbergern, die davon den Spottnamen „Herrgottschwärzer" davontrugen, geschwärzt worden. Das an dem einst die Moritzkapelle mit dem Sebalderpfarrhofe verbindenden Schwibbogen angebrachte Urbild, das nach dem Abbruch jenes Bogens im Jahre 1543 an den Chor der Löffelholzkapelle kam, stammte aus dem Jahre 1482. Sehr wahrscheinlich war es aus Holz und wurde dann der Verwitterung wegen, der es hier an der Wetterseite stark ausgesetzt war, in Bronze nachgebildet. Dabei hielt man sich aber nur im allgemeinen an das Original. Auf keinen Fall hatte dieses so unedle und plumpe Körperformen.

Unter den Nürnberger Bildnern des 17. Jahrhunderts nimmt die erste Stelle Georg Schweigger (1613—1690) ein, der seinen Ruhm mit Miniaturreliefs begründete, die er in Kehlheimer Stein schnitt, der daneben die Holzschnitzerei betrieb und Werke wie den Christusknaben auf einem Tucheraltar der Sebalduskirche und die leider 1859 entfernte und in Möbel umgearbeitete Kanzel dieser Kirche lieferte, aber vornehmlich als Modelleur für den Erzguß tätig war. Als solcher schuf er verschiedene Epitaphien des Johannisfriedhofes,

unter denen das Schwanhardtsche (Abb. 179) und das Nützelsche hervorragen (gleich links und rechts vom Eingange). Seine Hauptschöpfung ist der mit aufspringenden Seepferden, Delphinen, Tritonen und Najaden belebte und von der Figur des Neptun bekrönte Neptunbrunnen, der, zur Erinnerung an den westfälischen Frieden in den Jahren 1652—1660 ausgeführt, in der Mitte des Hauptmarktes aufgestellt werden sollte, aus unbekannten Gründen aber im Peunthofe aufbewahrt wurde, bis ihn im Jahre 1797 Kaiser Paul I. von Rußland um 66000 fl. erwarb und in Peterhof bei St. Petersburg aufstellen ließ. Eine von einem Nürnberger Kunstfreund gestiftete Kopie des zwar stark manierierten aber dekorativen Werkes hat im Jahre 1902 auf dem Hauptmarkt Aufstellung gefunden. Der Entwurf des Brunnens stammt von dem Goldschmied Christoph Ritter. Im Verein mit diesem schuf Schweigger, von dem das Germanische Museum ein von unbekannter Hand herrührendes vortrefflich modelliertes Wachsbildnis besitzt (Josephi, Kat. 709), auch den plastischen Schmuck für den im Jahre 1658 zu Ehren Kaiser Leopolds I. errichteten Triumphbogen. Der Goldschmied Christoph Ritter (1610—1676) war ein vielseitiger gewandter Meister, der mit dem gleichen Geschick, mit dem er große und kleine Figuren modellierte, die Metalltreibarbeit und den Stein- und Eisenschnitt betrieb. In der Waffenverzierungskunst des 17. Jahrhunderts spielte der Eisenschnitt eine hervorragende Rolle. Ihr Hauptmeister war Gottfried Christian Leigebe, der, ein Schlesier von Geburt, im Jahre 1645 mit fünfzehn Jahren nach Nürnberg kam, wo er seine künstlerische Bildung empfing und bis zum Jahre 1668 tätig war. In diesem Jahre berief ihn der Große Kurfürst nach Berlin, wo er hochgeehrt im Jahre 1683 starb. Er beschränkte sich nicht auf Waffenzierate, sondern schnitt auch Stockknöpfe, Schachfiguren, ja Reiterstatuetten bis zu 25 cm Höhe. Andere tüchtige Nürnberger Eisenschneider waren Christian Maler und Hans van der Pütt. Mit dem Eisenschnitt wußte auch der Zeugleutnant Leo Pronner umzugehen, der berühmt war durch seine, dem Geschmacke des Zeitalters entgegenkommenden virtuosen Miniaturarbeiten, technische Spielereien wie der Kirschkern des früher auch für einen bloßen Virtuosen gehaltenen Peter Flötner. Auch Pronner verzierte Kirschsteine mit Bildnissen. Einen Kirschstein füllte er mit 100 zierlich geschnitzten Möbeln und Hausgeräten „und

Abb. 180. Nürnberger Fayence. (S. 245.)
Aus: Kunstgew.-Bl. 1887.

ist doch damit solcher Kern noch nicht ganz angefüllet". Auf die Größe eines Pfennigs schrieb er das Vaterunser und ließ noch in der Mitte Platz zur Anbringung eines Kruzifixes. Eine offenbare Übertreibung ist es, wenn uns von dem zu Beginn des 18. Jahrhunderts tätigen Kunstdrechsler Hautscher (wahrscheinlich Hautsch und ein Glied der bekannten Mechanikerfamilie) berichtet wird, daß er ein Pfefferkorn aushöhlte und darin 100 Becherchen tat „von Elfenbein gedreht von guter Figur, deren jedes einen runden Fuß und freiherumlaufenden klappernden Ring hatte". Schon im 16. Jahrhundert hatte in Nürnberg die Drechslerkunst geblüht, wie schon aus den Worten Luthers erhellt, der sich mit der Bemerkung „wir möchten aber lieber etwas von eurer zierlichen Nürnberger Arbeit haben" um Drechslergerät nach Nürnberg wendet. Die Hauptmeister erstanden dieser Kunst aber erst im 17. Jahrhundert in der Familie Zick. Schon der im Jahre 1630 verstorbene, eine Zeitlang am kaiserlichen Hofe in Prag tätige Peter Zick wird gerühmt, der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete aber war sein 1594 geborener Sohn Lorenz, den im Jahre 1643 Kaiser Ferdinand III. für eine Zeit nach Wien berief, um sich von ihm in der Kunstdrechslerei unterrichten zu lassen, und der im Jahre 1666 in Nürnberg gestorben ist. Außer Elfenbeingefäßen, die er den Buckelgefäßen der Goldschmiede nachbildete, schuf er als technische Wunderwerke in größerer Zahl ineinanderliegende Polyeder und Kugeln, sowie mit kleinen runden Öffnungen versehene eiförmige Hohlkörper mit einem darin eingeschlossenen, mit Malerei oder Schnitzerei geschmückten großen, freibeweglichen Medaillon, das bei der Aushöhlung ausgespart wurde, sogen. Kontrefaitbüchsen. Ein berühmter Meister war auch sein Sohn Stephan, der erblindete und im Jahre 1715 starb. Seine und seines 1777 verstorbenen jüngeren Vetters David Zick Besonderheit war die Herstellung künstlicher Augen und der sogen. Dreifaltigkeitsringe, bei denen drei Ringe, ohne einander zu berühren, schlangenförmig umeinander herumgewunden sind. Aus der Drechslerei ist der Musikinstrumentenmacher Johann Christoph Denner hervorgegangen, der im Jahre 1696 in Nürnberg die Klarinette erfand. Unter den Kleinkünsten, die im 17. und 18. Jahrhundert eine größere Beachtung verdienen als die Schöpfungen der Maler und Bildhauer, steht obenan die Gemmenschneidekunst, welcher in dem 1676 zu Nürnberg geborenen Christoph Dorsch ein angesehener Meister und in dessen Tochter und Schülerin Susanne Marie (1701—1765) eine diesen noch übertreffende bedeutende Meisterin erstand. Für ihre künstlerische Entwicklung war ihre Verheiratung mit dem genannten Maler Johann Justin Preisler von Bedeutung. Die mit der Gemmenschneidekunst zusammenhängende, von dem Goldschmied Hans Weßler in Nürnberg eingeführte Glasschneidekunst fand ihre Hauptvertretung in der Familie Schwanhardt. Die mit besonderer Klarheit in Glas und Kristall ausgeführten Arbeiten Georg Schwanhardts (1601—1667) waren am Hofe Kaiser Rudolfs II. sehr geschätzt. Neben dem Schnitt wandte sein Sohn Heinrich (gestorben 1693) noch die Hoch- und Tiefätzung an. Auch seine Töchter Sophie, Susanne und Marie trieben mit Erfolg die Glasschneidekunst und führten vielbegehrte Arbeiten mit „schönen Blumen und Laubwerk"

aus. Auch einige schöne Glasfenster besitzt Nürnberg aus dem 17. Jahrhundert, vor allem das im Jahre 1601 an Stelle eines älteren Fensters von dem Züricher Glasmaler Springlin ausgeführte Tucherfenster im Chor der Lorenzkirche mit vielen Wappen und Wappenmedaillons zwischen zwei hohen laubumkränzten Säulen, auf denen allegorische Figuren stehen. Ähnlich das große Imhoffsche Fenster an der südlichen Chorwand von St. Sebald vom Jahre 1611. Schöne Arbeiten sind auch die 1613 ausgeführten kleinen Wappenfenster an der Ostwand des Rathaussaales. Aus dem Jahre 1594 weist die Dilherrkapelle von St. Jakob einige dekorative Wappenscheiben auf. Unter den Wappenscheiben des Germanischen Museums befinden sich aus dem Jahre 1658 Arbeiten des im Jahre 1640 aus Harburg bei Hamburg eingewanderten Johann Schaper, dessen Besonderheit mit schwarzer oder brauner Tusche auf Trinkgläsern ausgeführte, wie Federzeichnungen wirkende zierliche Glasmalereien waren. In derselben Weise schmückte er auch weiße Fayencekrüge. Seine Art fand mehrere Nachahmer. Zu den übrigen Künsten tritt seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Nürnberg die Fayencegefäßindustrie. Im Jahre 1712 wurde von Christoph Marx und Johann Konrad Romedi eine „Porcelaine-Fabrique" gegründet, die nie wirkliches Porzellan, sondern wie Delft nur die das Porzellan nachahmende Fayence und zwar mit Vorliebe die weiß-blaue fabriziert hat (Abb. 180). Die Fabrik war bis weit in unser Jahrhundert hinein tätig und wurde erst im Jahre 1850

Abb. 181. Chörlein am Hause Karolinenstr. 30. (S. 247.)
Aus: Nürnberger Motive von W. Biede.

aufgelöst. Tüchtiges leistete nach wie vor die gerne im Bunde mit der Holzschnitzerei sicher und gediegen arbeitende Möbeltischlerei. Es genüge der Hinweis auf die prachtvollen Zunftstühle in St. Lorenz, der Löffelholzkapelle von St. Sebald und der Valznerkapelle von Heiliggeist.

Seitdem die Kalkschneider Hans und Heinrich Kuhn bei der Ausstattung des Rathauses, in dem schon erwähnten Hause Albrecht Dürer-Platz 16, dessen Stukkaturen sie im Jahre 1619 ausführten, und in einem Saale des Hauses Weinmarkt 11, wo an der mit lebensgroßen Einzelgestalten und schönen grotesken Ornamenten reich ausgestatteten stukkierten Decke neben der Jahreszahl 1620 das Monogramm H. K. angebracht ist, den Stuck zu Ehren gebracht hatten, erscheint dieser überhaupt an den Decken und Wänden der Bürgerhäuser als wichtiger Nebenbuhler des Holzes. Im 17. Jahrhundert schwer und massiv, bekamen im darauffolgenden Jahrhundert die Stukkaturen den dem Wesen ihrer Technik entsprechenden leichten und graziösen Anstrich. Bezeichnende Beispiele für das 17. Jahrhundert bieten die Säle im Hause Weintraubengasse 2 (Restaurant zum Krokodil) und das Fembohaus, dessen schwere Stukkaturen im Flur des zweiten Stockwerks, wie Schulz nachgewiesen hat, im Jahre 1674 von demselben italienischen Meister Carlo Brentano ausgeführt worden sind, der zwölf Jahre vorher der Heiliggeistkirche ihren barocken Stukkaturenschmuck gegeben hatte. Anmutige Beispiele von Stukkaturen aus dem ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts weisen das Heerdegensche Haus Karolinenstraße 34, das Fembohaus und die Häuser Bergstraße 24 und Albrecht Dürerstraße 15 auf. Aus derselben Zeit stammt die dekorative Bemalung der gewölbten Decke im Saal des Hauses Albrecht Dürer-Platz 10 mit Darstellungen aus der Mythologie und der römischen Geschichte. Dem Jahre 1705 gehört die reiche Ausstattung des das Kressische Wappen tragenden großen Saales im Rückgebäude des schon gewürdigten Staubschen Hauses Winklerstraße 5 an, dessen vortrefflich modellierte figürliche und ornamentale Stukkaturen sich durch große naturalistische Frische auszeichnen.

Für die Baukunst gab es im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht viel zu tun. Nur ein bedeutenderes Bauwerk ist nach der Rathauserweiterung namhaft zu machen: das 1672 ausgeführte Weizenbräuhaus, dessen drei Giebelstockwerke von energisch geschwungenen Voluntenpaaren eingefaßt sind. — Die wichtigsten Zeugen baukünstlerischer Tätigkeit sind die steinernen Chörlein, mit denen man nun die alten Häuser versah, wie beispielsweise das Imhoffsche Haus Tucherstraße 20. Als Flankierungsmotiv erscheint hier die an vielen Chörlein wiederkehrende hochgezogene Flachkonsole mit Maske. Gerne werden diese Flanken auch in Form grotesker Hermen gebildet. Jenem Chörlein verwandt ist ein anderes an dem erneuerten Hause Josephsplatz 5, dessen Mittelfeld die auf den Epitaphien häufig wiederkehrende Darstellung eines auf einen Totenkopf gestützten kleinen Genius mit der Sanduhr zeigt. Häufiger als die polygone ist jetzt die rechteckige Grundrißform der wie am Hause Karolinenstraße 8 auch zuweilen zweistöckig vorkommenden Chörlein. Gerne werden sie auch statt aus Stein aus Holz gebildet. Ein typisches Beispiel hierfür bietet

das Haus Breitegasse 71. Im 18. Jahrhundert kommt das hölzerne Chörlein allgemein in Gebrauch. Ein anmutiges Beispiel des Spätbarockstiles aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts mit zierlicher Ornamentik weist das Haus Karolinenstraße 30 auf (Abb. 181). Die Ornamentationsweise ist der des 1677 in

Abb. 182. Ägidienkirche. (S. 248.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Nürnberg geborenen und 1713 als fürstlicher Baudirektor in Bayreuth verstorbenen Paul Decker, des Verfassers des „Fürstlichen Baumeisters" verwandt, der durch Vorlagen zu Plafonds, Kaminen, Möbeln, Grotesken usw. in der Weise seines künstlerischen Vorbildes Bérain auf die dekorativen Künste seiner Zeit einzuwirken suchte. Seine den Übergang vom Barock zum Rokoko bezeichnende Geschmacksrichtung zeigt auch die reiche innere Ausstattung der

Ägidienkirche (Abb. 182), die nach dem Brande, der im Jahre 1696 die alte romanische Kirche eingeäschert hatte, in den Jahren 1711—1718 von dem Ingenieurobristen Gottlieb Trost nach dem Entwurf seines Vaters Johann Trost in den Formen des in Italien zur Ausbildung gebrachten klassizistischen Barockstils erbaut worden ist. Wirkungsvoll ist der Kontrast, in dem die zierlichen Formen des Portales mit der Mächtigkeit der dieses flankierenden hohen Säulen stehen, und einen wirksamen Gegensatz bilden auch der strenge Dorismus des unteren Teiles und die reiche und freiere Gliederung der gut entwickelten und mit weicher Einziehung des Helms besonders glücklich abgeschlossenen Türme. Der alte gotische Chor fand beim Neubau wieder Verwendung, erhielt aber eine prunkende Stukkaturverkleidung. Den barocken Hauptaltar schmückt eine durch einen der Preisler um eine himmlische Glorie verlängerte Werkstattwiederholung der van Dyckschen Beweinung Christi (Berlin). An den Chor schließt sich ein Kuppelraum an, dessen mit Zwickelmalereien versehene Kuppel nach außen nicht hervortritt. In das mit flott ausgeführten grotesken Stukkaturen und mit einem von Johann Martin Schuster und Johann Daniel Preisler stammenden stark manierierten großen Mittelbilde ausgestattete Spiegelgewölbe schneiden zur Anbringung von Tür- und Fensteröffnungen Stichkappen hinein. Die räumliche Wirkung dieses als gestrecktes Oval gebildeten säulenlosen Kirchenraums ist günstig, doch stehen der die Kanzel enthaltende Kuppelraum und der Chor mit ihm in keinem organischen Zusammenhang. — Eine etwas jüngere Schöpfung des Nürnberger Spätbarockstiles war mit seinen langgestreckten Pilastern das eingelegte Bezirksamtsgebäude in der Adlerstraße, an dessen Stelle heute das Hauptpostgebäude steht. Ungefähr der Mitte des Jahrhunderts gehören zwei Gebäude am Weinmarkt 10 und 12 an, von denen das erstere (Verein Merkur) ein stukkiertes Treppenhaus besitzt, wie sie sich mehrfach in Nürnberg finden. Noch zwei Brücken sind hier als tüchtige Leistungen des Nürnberger Barockstils zu nennen: die 1709 ausgeführte Museumsbrücke, an deren Seitenmitten heute erneuerte, mit Wappen besetzte Pfeilerbekrönungen aufragen, welche die Form von Nischen haben und durch Gittertüren abgeschlossen sind, und die gleichfalls mit schönen Eisengitterungen versehene, zu Ehren Kaiser Karls VI. aufgeführte Karlsbrücke, die durch ein Chronostikon als eine Schöpfung des Jahres 1728 bezeichnet ist. Die beiden anmutig verzierten Bekrönungsobelisken tragen in Gegenüberstellung den Kriegsadler und die Friedenstaube mit dem Ölblatt.

Auch das Rokoko mit seinen die Groteske verdrängenden bizarren Schnörkeln und naturalistischen Blumengehängen hat in Nürnberg seine typischen Vertreter. Bemerkenswerte Beispiele bieten die stukkierten Räume der Häuser Füll 15 und Obere Krämersgasse 22 sowie die Stuckzieraten, die aus dem Hause Wunderburggasse 8 ins Germanische Museum gewandert sind, wo das Nürnberger Rokoko auch durch eine Reihe Kachelöfen gut vertreten ist, darunter ein aus Löffelholzischem Besitz stammendes Prachtexemplar. Nur vereinzelt finden sich die Elemente der Rokokodekoration an den Fassaden. Eine vollständige Rokokodekoration heiterster Art mit lustigen Schnörkeln am Chörlein

und über den Fenstern zeigt das Haus Adlerstraße 19. Dieselbe Straße weist in dem schmuckreichen Hause 34 ein bezeichnendes Beispiel des Louis XVI.-Stiles auf. Wie dieser, so hat auch der Klassizismus in Nürnberg nur ganz vereinzelte Blüten getrieben. Das Hauptwerk ist der im Jahre 1785 von den Deutschherren begonnene stark antikisierende Kuppelbau der Deutschhauskirche, deren Inneres erst zu Beginn unseres Jahrhunderts ausgebaut worden ist (Abb. 183).

Wie stark die klassizistische Strömung war, mit der die Nürnberger Kunst in das neunzehnte Jahrhundert trat, das aus der von vergangener Kunstherrlichkeit träumenden stillen Stadt eine von starken Lebenskräften durchpulste arbeitsreiche Handels- und Industriestadt gemacht hat, erhellt am besten aus der erwähnten bedauernswerten Tatsache, daß ein Bau von der charaktervollen Schönheit der gotischen „Schau" einem Gebäude wie der heute die Räume der Handwerkskammer enthaltenden Hauptwache weichen mußte und daß eine so klassisch angehauchte Schöpfung möglich war wie die aus hellenischer Stimmung hervorgegangene Front, die dem Hause Theresienstraße 9 vorgelagert wurde. Bezeichnend dafür ist auch, daß der Gotiker Alexander von Heideloff, der es sich sonst zur Aufgabe gemacht hatte, für Nürnbergs Kunst wieder ein gotisches Zeitalter heraufzuführen, sich dazu verstanden hat, seinem dem Andenken Dürers und Pirkheimers geweihten Brunnen auf dem Marxplatze ein klassizistisches Gepräge zu geben. Vornehmlich sind es Haustüren, wie die der Häuser Albrecht Dürerstraße 19, Albrecht Dürerplatz 9 und Burgstraße 20 und viele andere mehr, die uns in Nürnberg an die Tage des Klassizismus erinnern. Bald aber reagierte gegen diesen die schon zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts erwachte Romantik, die mit der Freude an der Kultur des Mittelalters den Sinn für dessen künstlerische Weisen weckte und an die Stelle der klassischen Kunst die gerne von ihr als germanische Kunst bezeichnete Gotik treten ließ.

Es hat der gründlichen Arbeit vieler Jahrzehnte bedurft, bis es gelang, den Traum der Romantik von einer künstlerischen Wiedergeburt der alten Gotik in Erfüllung gehen zu lassen. Erst in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts entstanden hinter den alten Mauern der Stadt Bauwerke, welche, aus dem Geiste der alten Kunst geboren, den Anspruch auf künstlerische Echtheit erheben konnten. Dabei beschränkte man sich nicht auf die Gotik, sondern ließ auch die späteren Bauweisen, die zur Gestaltung des alten Stadtbildes beigetragen haben, wieder aufleben. Und auch dabei blieb man nicht stehen. Immer tiefer in das eigentliche Wesen der alten Kunst eindringend und bei einem Vergleich der Nachbilder mit den Urbildern die größere Wärme, Kraft und Schönheit dieser spürend, kam man von selbst dazu, seine Aufgabe nicht in der Wiederbelebung der alten Formweisen, sondern in der Wiedergeburt der deren Lebensgrund bildenden ursprünglichen Schaffensweise zu erblicken und so die künstlerische Arbeit der Altmeister in einer der Schönheit und Würde der alten Stadt entsprechenden Weise fortzusetzen. Hierin steht die Baukunst nicht allein. Zu der gleichen Erkenntnis kamen in ernster Arbeit im Laufe des Jahrhunderts auch die übrigen Künste und die verschiedenen

Zweige des noch immer in Nürnberg einen günstigen Boden findenden Kunsthandwerks.

Wer von dem Mittelpunkt der Stadt aus den Weg zu ihrer Peripherie einschlägt und auf den künstlerischen Charakter der verschiedenen Bauschichten achtet, die den im wesentlichen noch wohl erhaltenen Kern wie die Jahresringe eines Baumes umgeben, der wird deutlich die fortschreitende Entwicklung der seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts in Nürnberg geleisteten künstlerischen Arbeit wahrnehmen und darin eine Bestätigung des schönen Dürerwortes finden:

„Dann gar leichtiglich verlieren sich die Künst, aber schwerlich und durch lange Zeit werden sie wieder erfunden."

Abb. 183. Deutschhauskirche. (S. 249.)
Phot. von M. Stich vormals F. Schmidt.

Register.

Abbeck, Hans Heinrich 213, 238.
Adlerstraße Nr. 14, Eisengiebel 33.
— Nr. 19, Rokokofassade 248 f.
— Nr. 21, Hof 88.
— — Relief von Adam Kraft 103.
— Nr. 25, Renaissancebau (eingelegt) 232.
— Nr. 27, Bezirksamtsgebäude (nicht mehr vorhanden) 248.
— Nr. 28, Ecktürmchen 51.
— — Madonna 74.
— Nr. 34, Louis XVI.-Fassade 249.
Adlerwappen am Rathause 33 (Abb. s. Titelblatt).
Adolf von Nassau 52.
St. Ägidienkirche 21 f., 248 (Abb. S. 20, 247).
Außen:
— Madonna an der Tetzelkapelle von Veit Stoß 110 (Abb. S. 109).
— Wappenrelief an der Südseite 106.
Innen:
— Deckenmalerei von Preisler und Schuster 240, 248.
— Eißenfches Epitaph von Peter Vischer 127.
— St. Eucharienskapelle 21 f. (Abb. S. 20).
— — Altar mit Verlobung der heil. Katharina 93.
— — mit Paulusstatue 93.
— Hauptaltar mit Werkstattkopie der Beweinung Christi von van Dyck in Berlin 248.
— Tetzelkapelle 21, 40.
— — Epitaph mit Kreuzigung (Stein) 70.
— — — der Elsbeth Tetzel (gemalt) 134.
— — Landauersches Epitaph von Adam Kraft 102.
— — Totenschilde 40.
— St. Wolfgangskapelle 21.
— — Grablegung Christi 72 f. (Abb. S. 73).
— — Verkündigungsreliefs (Stoßisch) 113.
Ägidienkloster s. Schottenkloster.
Ägidienplatz Nr. 11—13 (Koburgerhaus), Engelrelief 70.
— Nr. 23 s. Pellerhaus.
— Nr. 25 u. 27, Imthoffsches Haus (verändert) 226.
Albrecht Alcibiades, Markgraf von Brandenburg 75, 221.
Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg und Kurfürst von Mainz 127, 165, 182.
Albrecht Dürerplatz Nr. 4, Madonna (Kopie) 95 (Abb. S. 39 u. 94).
— Nr. 9, Haustür 249.
— Nr. 10, Stukkaturen 246.
— Nr. 14, Holzdecke 213.
— Nr. 16, Stukkaturen von Hans und Heinrich Kuhn 246.
— — Wandmalereien von Paul Juvenell 239.
Albrecht Dürerstraße Nr. 15, Stukkaturen 246.
— Nr. 19, Haustür 249.
— Nr. 39 s Dürerhaus.
Aldegrever, Heinrich 183 (Abb. S. 184).
Almosenhaus auf dem Sebalder Friedhof 83.
Altdorf 210.
Altdorfer, Albrecht 177.
Alt-Nürnberg s. Burg, Fünfeckiger Turm.
Amman, Jost 197, 214 (Abb. S. 197).
Andreä, Hieronymus 163, 185.
Aeneas Sylvius 32, 49.
St. Annakapelle bei St. Lorenz (abgebrochen) 80, 178.
Ansbach 154.
Apollonbrunnen im Rathaus 128 (Abb. S. 126).
Aristoteles 57.
Armbrustschützen 27.
Artelshofen 178.
Aschaffenburg 127, 177, 182, 184, 212.
Aufruhr im Jahre 1348 36.
Augsburg 127, 191, 194, 201, 204.
Augustiner 25.
Augustinerkirche (abgebrochen) 25, 80, 146 (Abb. S. 81).
Augustinerkloster 25, 49, 101, 139.
— Kreuzgangmalereien von Hans Traut 179.
Äußerer Laufferplatz Nr. 17, Hof 231 (Abb. S. 223).

Backsteingiebel 33.
Bamberg 21, 22, 23, 24, 58, 59, 115, 117, 134.
Bamberger Bauhütte 21.
Bamberger Bildhauerschule 58.
Bandel, Ernst von 65.
Bankgebäude, Kgl. 79.
Barbari, Jacopo de', gen. Walch 121, 155, 177.
Barchentweber 27.
Barfüßer s. Franziskaner.
Barfüßerbrücke s. Museumsbrücke.
Barfüßerkirche 25, 40.
Bartholomäuskirche in Wöhrd, Bartholomäusstatuette 198.
Basel 152, 203.
Bauer, Hans 77.
Bayerische Diskonto- u. Wechselbank 25.
Bayerischer Hof, Hof 227.
Bayerische Landesgewerbeanstalt, Gebäude 26.
— Flötner, Plaketten 194 (Abb. S. 186).
— Hilpertsches Porträtmedaillon aus Zinn 242.
— Leybold d. j., Georg, Kachelofen 212.
— Vertäfelung aus dem von Forsterschen Hause 213.
Bayr, Melchior 198.
Bayreuth 247.
Beck, Sebald 213.
Beckschlager 204.
Beer, Hans 80.
Befestigungswerke 13, 18, 26—30, 53—56, 80, 168, 181 f., 218—224.
— (Abb. S. 5, 6, 11, 28, 29, 53, 54, 55, 57, 219).
Behaim, Martin 120.
Beham, Barthel 116, 180, 183 (Abb. S. 185).
— Hans Sebald 115 f., 162, 180, 181, 184, 225 (Abb. S. 184).
Beheim, Hans d. ä. 10, 80, 83, 86—88, 103, 223 (Abb. S. 82, 84, 85, 86).
— Hans d. j. 88.
— Hans Wilhelm 213, 238.
— Heinrich 41, 64.
— Paul 80, 88, 220.
Bellini, Giovanni 155.
Bemmel, Wilhelm van 240.
Benediktinerorden 24.
Bérain 247.
Berckhausen, Hieronymus 236.
Bergstraße Nr. 11, Ecktürmchen 51.
— Nr. 24, Stukkaturen 246.
Berlin 68, 96, 101, 111, 128, 132, 153, 155, 165, 177, 184, 213, 248.

Bernini 242.
Berthold, Meister s. Landauer, Berthold.
Bettelmönche 25.
Beuerlein, Hans 25, 80, 137 f.
— Leonhard 138 f.
Bierbaum, Otto Julius 5.
Bindergasse Nr. 1, „Gläserner Himmel" (abgebrochener Fachwerkbau) 90.
— — Madonna von Kraft 102 (Abb. S. 102).
— Nr. 10, Mönch 74.
— Nr. 12, Madonna 95.
— Nr. 20, Josua- und Kalebrelief von Adam Kraft 103.
— Nr. 26, Hof 88 (Abb. S. 86).
Binsengasse Nr. 9, Holzgalerie 226 (Abb. S. 222).
Bologna 156.
— Giovanni da 211.
St. Bonifacius 20 f.
Bonnacker 218.
Bouts, Dirk 141, 179.
Brandenburg, Markgrafen von 12, 32.
Bratwurstglöcklein 40 (Abb. S. 39).
Braun, Hieronymus 27, 52.
Breite Gasse Nr. 71, Chörlein 247.
Brentano, Carlo 38, 246.
Breslau 117, 135, 141.
Briot, François 203, 204.
Bromig, J. C. 242 (Abb. S. 236).
Brücke beim Landauerbrüderkloster 27.
Brücken 81 f.
Brückenpfeiler bei der Heuwage 28.
Brüderkapelle s. Zwölfbotenkapelle.
Brunnen, Apollonbrunnen 128 (Abb. S. 126).
— Dudelsackpfeiferbrunnen 128.
— Fleischhausbrunnen 234.
— Gänsemännchenbrunnen 128 (Abb. S. 127).
— Hanselbrunnen im Heiliggeistspital 69, 207.
— Löwensäule 64.
— Mauritiusbrunnen im Hof Theresienstraße 7 117.
— Dürer-Pirkheimerbrunnen auf dem Marxplatz 249.
— Neptunbrunnen 243 (Abb. S. 31).
— Rathausbrunnen von Labenwolf 128 (Abb. S. 237).
— Schöner Brunnen 64—67, 214 (Abb. S. 62 u. 63).
— Tiefer Brunnen auf der Burg 13.
— Tritonbrunnen auf dem Marxplatz 242 (Abb. S. 236).
— Tugendbrunnen 211 (Abb. S. 211).
Brunnengäßchen Nr. 14 s. Kutscherhof.
Buchhändlerläden im Rathaus 33.
Bulmann, Jakob 208.
Burg 7—18, 20, 56, 80 f., 89, 218 f.
— (Abb. S. 1, 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 29, 53).
— Adlerdecke 15.
— Altane 15.
— Amtmannswohnung 10, 11, 13 (Abb. S. 11).
Burg, Ausstattung im Innern 15 f.
— Bastei von Fazuni 205.
— Burggrafenburg 10, 12, 81.
— Burghof 14.
— Doppelkapelle 7, 16 f. (Abb. S. 14, 15 u. 17).
— — Altar mit den Heiligen Constantin, Heinrich II. usw. 93.
— — Altar mit den Heiligen Wenzel u. Martin, Wolgemutwerkstatt 147.
— — Teufelswette 17.
— Felderdecke von Springinklee 15.
— Freiung 11, 13.
— Fünfeckiger Turm 7 f., 10 (Abb. S. 5).
— Gemäldesammlung 18.
— Glasmalereien im Rittersaal 16.
— Hasenburg 13.
— Heidenturm 7, 13, 16 (Abb. S. 3).
— Himmelstor 13.
— Holzbalkendecke mit Reichsadler 15.
— Kachelöfen 16, 189 f. (Abb. 188).
— Kaiserburg 7, 12—18 (Abb. S. 11).
— Kaiserkapelle 16 (Abb. S. 15 u. 17).
— Kaiserstallung 10, 54, 83 (Abb. S. 5 u. 9).
— Kemenate 14, 16.
— Linde im Burghof 14.
— Luginsland 10 (Abb. S. 5).
— Margaretenkapelle 16 (Abb. S. 14).
— — Kruzifix, Stoßtisch 109.
— Margaretenturm s. Burg, Heidenturm.
— Ofenkacheln von Georg Vest 212.
— Oratorium der Kaiserkapelle 18.
— Ottmarkapelle 10.
— Palas 13, 16, 18.
— Rittersaal 16.
— Schwedenhof 12.
— Sinwellturm 13, 16, 80 (Abb. S. 11 u. 12).
— Stadtwappen an der Kaiserstallung 10 (Abb. S. 9).
— Tiefer Brunnen 13.
— Unterirdischer Gang 33.
— Vestnertor (Abb. S. 6).
— Vorhof zur Kaiserburg 13.
— Walpurgiskapelle s. Burg, Ottmarkapelle.
Bürgerhäuser 91 f., 226—233.
Burggrafenburg s. Burg.
Burgkmair, Hans 167, 179.
Burgschmiet, Daniel 65.
Burgstraße Nr. 1, Verkündigungsengel (Kopie) 74.
— Nr. 8, Greifenreliefs 95 (Abb. S. 96).
— Nr. 10 (Scheurlsches Haus) 92.
— — Gotisches Stübchen 92.
— — Hof 226.
— — Eiserne Tür 226.
— Nr. 15 s. Fembohaus.
— Nr. 20, Haustür 249.
Büttnertanz, Haus zum 18.

Carl, Johann 235.
— Peter 235.
Celtis, Konrad 85, 120.
Chörlein 229 f. (Abb. S. 50, 51, 225, 227, 228, 229, 230, 245).
Cranach, Lukas 155, 156.
Credi, Lorenzo di 135.
Cyrillus, Pater 17.

Dächer und Dachwerker 227 f.
Daig, Sebastian 147.
Decker, Hans 72.
— Paul 247.
Delft 245.
Denner, Johann Christoph 244.
Deschler, Joachim 196.
Deutschhauskirche 24, 249 (Abb. S. 250).
Deutschordenshaus 24.
Deutschordensritter 24.
Diana 7.
Dietmair, Hans 234.
Dietterlin, Wendel 232.
Dominikaner 25.
Dominikanerkirche 25, 40, 198, 242.
Dominikanerkloster 25, 32, 101.
— Wandmalereien 25.
Doppelkapelle s. Burg.
Dorsch, Christoph 244.
— Susanne Marie 244.
Dötschmannsplatz Nr. 13, Fachwerkhaus 90.
— — St. Ägidiusstandbild 95.
— Nr. 20, Madonna 74.
Drahtzieherei 52.
Dresden 153, 157, 200, 201.
Dudelsackpfeiferbrunnen 128.
Dümpel, Veit 213, 238.
Dürer, Albrecht d. ä. 75, 151, 152, 198.
— — Bildnis gemalt von Albrecht Dürer d. j. (Abb. S. 153).
— Albrecht d. j. 2, 3, 4, 16, 19, 38, 43, 56, 94, 99, 111, 121, 126, 128, 131, 133, 141, 146, 147, 149, 151—176, 177, 178, 180, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 196, 198, 199, 202, 210, 214, 216, 217, 218, 222, 226, 250 (Abb. S. 151—179, 220; Selbstbildnisse S. 152, 158).
— — als Kleinplastiker 198.
— Hans 177 f.
Dürergrab 210 (Abb. S. 209).
Dürerhaus 89 (Abb. S. 90).
— Halle mit Treppe (Abb. S. 91).
Dürerkopisten und -nachahmer 216 ff.
Dürer-Pirkheimer-Brunnen auf dem Marxplatz 249.
Dürerplatz s. Albrecht Dürerplatz.
Dürers Mutter, Bildnis, Kohlenz. von A. Dürer 165 (Abb. S. 165).
Dürerstraße s. Albrecht Dürerstraße.
Dürertürme s. Rundtürme.
Durlach 212.
van Dyck 248.

E. S., Meister 93.
Ebnersgasse Nr. 8, Backsteingiebel 33.
Ebrach, Kloster 23.
Ebracher Hof, Kapelle (abgebrochen) 80.

Eckelein von Gailingen, Raubritter 11.
Egloffstein, Konrad von 70.
Ehemann, Hans 207 (Abb. S. 207).
Ehenheim, Johannes von 136.
Eichstätt 128.
Einbringung der Reichskleinodien 38.
Eingemauerter Mönch 47.
Eisengitter 66.
Eisenschneider 243.
St. Elisabethkirche 24, 40.
Ellenbogengäßchen 67.
Elsner, Jakob 184.
Emailmalerei 189, 201.
Enderlein, Kaspar 203 f. (Abb. S. 205).
Engelhardt, Daniel 199.
Eppelein von Gailingen s. Eckelein von Gailingen.
Erasmus von Rotterdam 165.
Erfurt 117, 127.
Erlangen 152.
Ermels, Johann Franz 240.
Ernst von Brandenburg, Erzbischof 117.
Erzgießer 209 ff.
Essenwein, August von 37.
St. Euchariuskapelle s. St. Ägidienkirche.

Fachwerkhäuser 89 f.
Färberbrücke 28.
Fassadenmalereien (nicht mehr vorhanden) 232 f.
Fayencen, Nürnberger 245 f. (Abb. S. 243).
Fazuni, Antonio 89, 205, 218, 224.
Fembohaus 233 (Abb. S. 230).
— Stukkaturen 246.
Ferdinand I., deutscher Kaiser 208.
— III., deutscher Kaiser 244.
Fetzergasse 12, Fachwerkhaus 90.
Feuchtwangen 144.
Feuerbach, Anselm 210.
Feuerwache auf dem Hallplatz, Madonna 74.
Fleischhaus 234, Portal mit steinernem Ochsen 234 (Abb. S. 231).
— Wandbrunnen (Kopie, Original im German. Museum) 234.
Flint, Paul 197 (Abb. S. 199).
Florenz 109, 152, 155.
Flötner, Peter 128, 190—196, 198, 200, 204, 210, 213, 225, 226, 243 (Abb. S. 186, 191—195, 215).
Folterkammer s. Rathaus.
Forchheim 116, 130.
Frankfurt a. M. 217, 240.
Franziskaner 25.
Franziskanerkirche s. Barfüßerkirche.
Frauenkirche 36 ff., 111, 134 (Abb. S. 37).
— Bildwerk der Vorhalle 69 f. (Abb. S. 68).
— Bildwerk im Chor 60.
— Grablegungsrelief an der Innenseite des Portals 107.
— Kreuzschleppungsrelief von Stoß an der Innenseite des Portals 107.
— Leuchterengel im Chor 112.
— Männleinlaufen 38, 101, 202, 207.
Frauenkirche, St. Michaelschörlein 37, 101.
— Peringsdörfferſches Epitaph von Adam Kraft 102.
— Rebeckſches Epitaph von Adam Kraft 102 (Abb. S. 100).
— Tucheraltar 137 (Abb. S. 133).
— Verkündigungsgruppe unter der Kanzel 112.
— Vorhalle 69 f. (Abb. S. 68).
— Wandmalereien des 14. Jahrhunderts 130.
Frauentor, äußeres 55, 56.
— inneres 29, 84.
Freibrief der Unfreien Sygena 8.
Freiburg 43, 47, 58.
Frey, Agnes 152.
— Gustav 66.
— Hans 152, 202.
Friedensmahl 1649 35.
Friedrich Barbarossa 13.
— II., deutscher Kaiser 4.
— III., deutscher Kaiser 14.
— von Hohenstaufen 18.
— II., Markgraf von Brandenburg 80.
— IV., Markgraf von Brandenburg 188.
— der Weise, Kurfürst von Sachsen 88, 127, 153, 165, 198.
— II. von der Pfalz 198.
— II., König von Dänemark 211.
— Wilhelm von Brandenburg, der große Kurfürst 243.
Frueauf d. j., Rueland 146.
Fugger, Peter 93.
Füll Nr. 15, Madonna von Stoß 110.
— — Stukkaturen 248.
Fünfeckiger Turm s. Burg.
Fürerschlößchen in Haimendorf 89.
Fürth 21, 101.

Gänsemännchenbrunnen 128 (Abb. S. 127).
Gärtner, Georg 238.
— — d. j. 217.
Gelbgießer 52, 209.
Gemmenschneider 244.
Gerhard, Paul 162.
Germanisches Nationalmuseum 25, 49.
Architekturwerke:
— Chörlein des Sebalder Pfarrhofes 52.
— Schöner Brunnen, Architekturreste 65.
— Wandbrunnen vom Fleischhause 234.
Bildwerke:
— Altar aus dem Hause zum goldenen Schild 94.
— Altar mit Verlobung der heil. Katharina 93.
— Apostel sitzend (Ton) 69 (Abb. S. 66).
— Apostel stehend (Ton) 69.
— Baldachinaltar mit Strahlenmadonna 94.
— Bauer mit Krug und Brotlaib. Erzfigürchen 128.
— Bronzemaske vom Unschlitthaus 69.
— Dürer, Rahmen zum Allerheiligenbilde 158 (Abb. S. 157).
Germanisches Nationalmuseum, Dürer, Rahmen zum Allerheiligenbilde, Fries (Abb. S. 110).
— Gerichtsdarstellung, Holzschnitzerei 116.
— Gregormesse, Stoßisch 111.
— Hanselfigur vom Hanselbrunnen des Spitalhofes 69.
— Gußmodell zur Figur des Dudelsackpfeiferbrunnens 128.
— Gußmodell zur Figur des heil. Wenzel am Wenzelsleuchter in Prag 128.
— Hersbrucker Altar, Mittelschrein mit Maria und den vier Kirchenvätern 93, 147.
— Heilige vom Klarakloster 96 (Abb. S. 97).
— Hilpertsche Porträtmedaillons aus Zinn 242.
— Holdermann, Georg, Wachsbildnisse 242.
— Hell. Katharina, liegende Figur mit Engeln, Stoßisch 111.
— Kniende Frau (Ton) 69.
— Könige, Zwei — aus einer Anbetungsgruppe 68.
— Kreuzigungsgruppe 71.
— Krönung der Maria, Stoßisch 111.
— Labenwolf, Pankraz, Gußmodell zum Gänsemännchen 128.
— — — Gußmodell zur Figur des Brunnens im großen Rathaushofe 128.
— Leuchterengel, Stoßisch 111.
— Madonna aus einer Anbetung 94.
— — vom Albrecht Dürerplatz Nr. 4 95 (Abb. S. 94).
— — vom Klarakloster, Stoßisch 114.
— — vom Lobenhoferschen Hause 74.
— — vom Obstmarkt 1 95.
— — vom Hause Weinmarkt 12a 74 (Abb. S. 65).
— — auf Wolken kniend, von Stoß 111.
— Maria im Ährenkleid 94.
— — und Josef kniend, Stoßisch 114.
— Nürnberger Madonna 116 (Abb. S. 114).
— Palmesel, Stoßisch 111.
— Putto mit Dudelsack, Erzfigürchen 125.
— Rahmen mit Engeln und Rosenkranz 111.
— — zu Dürers Allerheiligenbild 111.
— Rosenkranztafel 111 (Abb. S. 112).
— Schöner Brunnen, plastische Reste 65.
— Stationen von Kraft 104 (Abb. S. 104).
— Stoß, Veit, Kruzifix 109.
— — — Madonna vom Stoßhause 110 (Abb. S. 108).
— Tonapostel 69 (Abb. S. 66).
— Verkündigungsengel vom Hause Burgstraße 1 74.
— Wachsbildnis des Georg Schweigger 243.

Germanisches Nationalmuseum, Wurzelbauer, Johann, Holzmodell zum Grabmal Claus Hastvers 242.
Gemälde:
— Bethlehemitischer Kindermord und Bestattung der Maria 133.
— Christus im Grabe, Rückseite des Imhoffschen Altars in der Lorenzkirche 131.
— Dürer, Allerheiligenbild mit Rahmen (Kopie) 158 (Abb. S. 157).
— — Beweinung Christi 153.
— — Bildnis Michael Wolgemuts 152.
— — Herkules und die sympalischen Vögel 155.
— — Kaiser Maximilian 165.
— — Karl der Große und Kaiser Sigismund 38.
— Elsner, Jakob, Bildnis Jörg Ketzlers 185.
— Epitaph der Walpurga Prünsterin 134.
— Fischer, Johann Georg, Kopie von Dürers vier Aposteln 172.
— Hofmann, Hans, Ecce-Homo 217.
— — — Kopie von Dürers Muffelbildnis 217.
— Kulmbach, Hans von, Die Heiligen Cosmas und Damian 177 (Abb. S. 182).
— Küffner, Kopie von Dürers Selbstbildnis 218.
— Kupetzki, Johann, Bildnisse 240.
— Meister des Tucheraltars, Bildnis eines jungen Mannes 137.
— Neufchatel, Neudörferbildnis 214 (Abb. S. 217).
— Penz, Georg, Bildnis des Feldhauptmanns Sebald Schirmer (Abb. S. 183).
— Pleydenwurff, Hans, Bildnis eines Kanonikus 141 (Abb. S. 143).
— — — Kreuzigung, Werkstattarbeit 141 (Abb. S. 142).
— — — Landauerscher Altar 141.
— Preisler, Daniel, Kain und Abel 240.
— Schäufelein, Hans Leonhard, Christus am Kreuz 177 (Abb. S. 180).
— Stibarsche Kreuzigung 141.
— Traut, Wolf, Taufe Christi 178.
— Wolgemut, Hans Pergkmeister-Bildnis 147.
— — Peringsdörffer-Altar 146 (Abb. S. 145).
— — Martin Rosenthaler 147.
Kunstgewerbliches und Kulturgeschichtliches:
— Backform von Andreas Leybold 212.
— Epitaphien von den Nürnberger Friedhöfen 210.
— Glasmalereien von Johann Schaper 245.
— Globus Martin Behaims 120.
— Goldschmiedemodelle in Holz geschnitzt von Peter Flötner 194 (Abb. S. 193).
— Holzschuhersches Pokal von Peter Flötner 194.
Germanisches Nationalmuseum, Kachelofen von Georg Leybold 212.
— Kachelöfen des Rokoko 248.
— Ofenkacheln von Georg Leybold 212.
— Pokal der Nürnberger Schneiderinnung von Elias Lencker 201.
— Rathausgitter von Peter Vischer (eingeschmolzen), Aufnahmen 127.
— Reichskleinodienschrein 38, 75.
— Rüstung mit St. Georgsfigur am Hause zum geharnischten Mann (Pilatushaus) 204),
— Rüstungen 204 (Abb. S. 206).
— Schrank im Flötnerschen Stil 212 (Abb. S. 215).
— Stukkaturen aus dem Hause Wunderburggasse Nr. 8 248.
— Taufschüssel von St. Lorenz von Kaspar Enderlein 204.
— Temperantiaschale von Kaspar Enderlein 204 (Abb. S. 205).
— Vertäfelung aus dem von Bibraschen Hause 213.
Geschlechterrat 32, 36.
Geschützgießerei 53, 116.
Gesellschaft Museum 25.
Geudersches Haus am Heumarkt (heute Theresienplatz), Oberlichtgitter von Ehemann (nicht mehr vorhanden) 207.
Giotto 135.
„Gläserner Himmel" s. Bindergasse Nr. 1.
Glasmaler 186 ff., 245.
Glasmalerei 75.
Glasschneider 244.
Glim, Albrecht 198.
Glockendon, Albrecht 184.
— Georg 184.
— Niklas 182, 184.
Glockengießerei 116.
Glogau 110.
Gnesen 107.
Godl, Stephan 128.
Goldene Bulle 38.
Goldschmiede 197 ff.
Goethe 2, 3.
Grafen von Nassau 52.
Graß, Abraham 239.
Grien, Baldung 177.
Grimm, Jakob 27, 77, 81.
Grolandhaus 90.
Groß, Hans 83.
— Konrad 38, 39, 49, 50, 60.
Große Wage s. Mauthalle.
Grünewald, Matthias 177.
Grünewaldt, Hans 204.
Guldenmundt, Hans 185.
Gymnasium 160.

Haimendorf 89.
Hallgebäude s. Mauthalle.
Hallerschlößchen auf dem Wege zum Dutzendteich 89.
Hallertor 56.
Hallisches Heiligtumsbuch 179.
Hallplatz 101.
— Nr. 2 s. Mauthalle.
Handelsprivilegien 4, 32.
Handelsschulgebäude 28.
Handwerkskammer, Gebäude der 249.
Handwerksleben 36, 52 f., 83.
Hanns der Parlier 64.
Hanselbrunnen s. Heiliggeistspital.
Hans Sachs-Haus 128.
Harburg b. Hamburg 245.
Harnischmacher 204 f.
Harrich, Jobst 217, 238.
Harscher, Martin 203.
Hartlieb, Georg 205.
Hasenburg s. Burg.
Hastver, Claus 242.
Hauberisser 42.
Haug, Jobst 52.
Hauptmarkt 35 f., 83 (Abb. S. 31).
— Turmartige Häuser 19.
— Nr. 11, Thronende Madonna, Relief 95.
— Nr. 15, Heiltumsweisung und Seefahrer Martin Behaim, Wandmalerei 38.
— Nr. 24, Haus aus dem 14. Jahrhundert 50.
— — Wandmalereien von Paul Juvenell 229.
Hauptpostgebäude in der Karolinenstraße 248.
Hauptwache (heute Haus der Handwerkskammer) 83, 249.
Haus zum Büttnertanz 18.
— zum geharnischten Mann (Pilatushaus) 104.
— — St. Georgs-Figur (Kopie) 204.
— zum goldenen Schild 94.
Häuserwahrzeichen 73 f., 95 f.
— Adlerstraße Nr. 21 Hof, Geburt Christi von Adam Kraft 103.
— — Nr. 28, Madonna 74.
— Ägidienplatz Nr. 11—13, Engelrelief 70.
— Albrecht Dürerplatz Nr. 4, Madonna (Kopie, Original im German. Museum) 95 (Abb. S. 39 u. 94).
— Bindergasse Nr. 1, Madonna von Adam Kraft 102 (Abb. S. 102).
— — Nr. 10, Mönch 74.
— — Nr. 12, Madonna 95.
— — Nr. 20, Josua- und Kalebrelief von Adam Kraft 103.
— Burgstraße Nr. 1, Verkündigungsengel (Kopie, Original im Germanischen Museum) 74.
— — Nr. 8, Greifenreliefs 95 (Abb. S. 96).
— Dötschmannsplatz Nr. 13, St. Ägidius 95.
— — Nr. 20, Madonna 74.
— Füll Nr. 15, Madonna von Veit Stoß 110.
— Hauptmarkt Nr. 11, Thronende Madonna, Relief 95.

Häuserwahrzeichen, Hauptmarkt Nr. 15, Heiltumsweisung und Seefahrer Martin Behaim, Wandmalerei 38
— Herzgasse Nr. 14, Büttnertanz, Malerei 18.
— Hirschelgasse Nr. 21, Madonna (Kopie, Original in Berlin) 96.
— Josephsplatz Nr. 7, Madonna 74.
— Kaiserstraße Nr. 13, Madonna 74.
— — Nr. 25, Steinbock 95.
— Kartäusergasse Nr. 2, Kartäusermönch (Kopie, Original im Spitalhof) 74.
— Königstraße Nr. 32 (Mohrenapotheke) Madonna 74.
— — Nr. 55 (Hotel Deutscher Kaiser) Madonna von Adam Kraft 95, 103.
— Lorenzer Schulhaus, St. Laurentius 74.
— Kornmarkt 3, Hauptfeuerwache, Madonna 74.
— Obere Schmiedgasse 66, Haus zum geharnischten Mann (Pilatushaus), St. Georgsfigur (Kopie) 204.
— Nassauerhaus, Engel (Kopie) 51.
— Obstgasse Nr. 2, Madonna 95.
— Obstmarkt Nr. 1, Madonna (Kopie, Original im German. Museum) 95.
— — Nr. 16, Madonna 74.
— — Nr. 22, Madonna von Adam Kraft 103.
— Pfarrgasse Nr. 2, Heil. Anna selbdritt 95 (Abb. S. 94).
— Rathaus, Adlerwappen 33 (Abb. Titelblatt).
— — (Rathausgasse), Ritterfigur (Kopie, Original in Berlin) 68.
— — (gegen den Obstmarkt), Heil. Helena 103.
— Rathausgasse 6, Pelikanrelief 95.
— Schildgasse 23 (Haus zum goldenen Schild), Malerei (Karl IV.) 38.
— Spitalgasse Nr. 1, Madonna 95.
— Theresienplatz Nr. 2, St. Sebaldus 74.
— — Nr. 4, St. Sebaldusrelief 74.
— Theresienstraße Nr. 21, Madonna 95.
— — Nr. 23, St. Georgsrelief von Adam Kraft 103.
— Tucherstraße Nr. 13, St. Nikolas 74.
— Untere Talgasse Nr. 8, Madonna 95.
— — Nr. 20, Madonna 111.
— Waggebäude, Relief von Adam Kraft (Wagmeister) 103 (Abb. S. 103).
— Weinmarkt Nr. 12a, Madonna (Kopie. Original im Germ. Mus.) 74.
— Winklerstraße Nr. 3, Madonna 74.
— — Nr. 15, St. Jakobus 74.
— — Nr. 22 (Waggebäude), Relief von Adam Kraft (Wagmeister) 103 (Abb. S. 103).
— — Nr. 24, Verkündigungsgruppe von Adam Kraft 102.
— — Nr. 37, Jungfrauenadler 51.
— Wunderburggasse Nr. 7 (Veit Stoßhaus), Madonna (Kopie, Original im German. Museum) 110.
Hautsch oder Hautscher 244.
Hechlingen 117.
Heidelberg 194, 218, 235.
Heideloff, Karl Alexander von 116, 249.
Heidenturm s. Burg.
Heiliggeistkirche 38 f., 79.
— Eiserne Tür im Chor 226.
— Grabmal des Konrad Groß 38, 60 (Abb. S. 58).
— Reichskleinodienschrein (Kopie) 38, 75.
— Stukkaturen 246.
— Valznerkapelle 70.
— — Grablegung Christi 70.
— — Grabmal Herdegen Valzners 70.
— — Zunftstühle 213, 246.
— Wandmalereien 38.
Heiliggeistspital 38.
— Christus am Kreuz und die beiden Schächer von Adam Kraft 106.
— Hanselbrunnen 69, 207.
Heiligkreuzkirche s. Kreuzkirche.
Heilsbronn, Kloster 101, 111, 131, 137.
Heilsbronnerhof, St. Nikolauskapelle (abgebrochen) 79.
Heiltumsweisung 37, 38.
Heimburg, Gregor von 120.
Heinrich II., deutscher Kaiser 7, 70.
— III., deutscher Kaiser 8.
— IV., deutscher Kaiser 18.
— der Stolze, Herzog von Bayern 18.
— der Parlier, 41, 61, 64.
— — d. j. 41, 64.
Henkersteg 30 (Abb. S. 28).
Henlein, Peter 207.
Henneberg, Graf von 88.
Herkules 7.
Herdegen, Seitz 75.
Hering, Loy 191.
Herneisen, Endres 214.
Herrenkeller 29.
Herrentrinkstube 85.
Herrgottschwärzer 242.
Hersbruck 147.
Hertelshof s. Paniersplatz Nr. 9.
Herzgasse Nr. 3, Plobenhofrückseite 90.
— Nr. 14, Haus zum Büttnertanz 18.
Heubrücke 28, 81.
Heumarkt (heute Theresienplatz) 207.
Heuß, Jorg 38, 207.
Hilpert, Johann Georg 242.
— Johann Gottfried 242.
— Johann Wolfgang 242.
Himmelstor s. Burg.
Hirschelgasse Nr. 9 s. Tucherschlößchen.
— Nr. 21 Vorderhaus, Madonna (Kopie) 96.
— Nr. 21 s. Hirschvogelsaal.
— Nr. 28, Vertäfelung 213.
Hirschvogel, Augustin 189 f., 212 (Abb. S. 188, 189).
— Leonhard 195.
— Veit, Vater und Sohn 186—189, 210 (Abb. S. 187).
Hirschvogelkrüge 190, 212.
Hirschvogelsaal 195, 226.
— Kamin 195 (Abb. S. 195).
— Portal 195 (Abb. S. 194).
— Vertäfelung 195, 213.
Historischer Hof 88 (Abb. S. 86).
Hof (Stadt) 144.
Höfe 226 ff.
— Adlerstraße Nr. 21 88.
— Ägidienplatz Nr. 23 (Pellerhaus) 232 (Abb. S. 228).
— Brunnengäßchen Nr. 14 (Kutscherhof) 231 (Abb. S. 224).
— Burg, Hof der Kaiserburg 14.
— — Schwedenhof 12.
— — Vorhof zur Kaiserburg 13.
— Hirschelgasse Nr. 9 (Tucherschlößchen) 226.
— Karlstraße Nr. 1 (Bayer. Hof) 227.
— — Nr. 3 232.
— Karolinenstraße Nr. 34 233 (Abb. S. 229).
— Äußerer Laufplatz Nr. 17 231 (Abb. S. 223).
— Obstgasse Nr. 2 232.
— Paniersplatz Nr. 9 227.
— Pellerhaus 232 (Abb. S. 228).
— Rathaus 87.
— Tetzelgasse Nr. 23 231.
— Theresienstraße Nr. 7 88 (Abb. S. 87).
— Tucherstraße Nr. 15 225.
— — Nr. 20 88 (Abb. S. 85).
— — Nr. 21 230 f.
— Weinmarkt Nr. 11 232.
— Winklerstraße Nr. 1 225 (Abb. S. 220).
— — Nr. 5 88.
Hofmann, Hans 217.
Hohenzollern, Grafen von, als Burggrafen von Nürnberg 12.
Holbein, Hans d. j. 190.
Holdermann, Georg 242.
Holper, Hieronymus 75, 151, 198.
Holzschneider 185.
Holzschuher, Hieronymus 19, 165 (Bildnis von Dürer, Abb. S. 166).
Holzschuherkapelle 80, 104.
— Altar mit Auferstehung Christi 111.
— Grablegungsgruppe von Adam Kraft 106.
Homann, Johann Baptist 233.
Horaz 120.
Horchheimer, Nikolaus 203.
Horn, Kunz 80, 178.
Huber, Jörg 107.
Humanismus 85, 118—121.
Hussiten 81.

J. B., Meister 181.
J. S., Meister 197.
St. Jakobskirche 24, 40.
— Langhaus, Apostelaltar 93.
— — Beweinung Christi durch Maria und Johannes, Holzschnitzerei 93.
— — Erzengelfigur 111.
— — Heil. Helena und Christophorus, Wolgemutwerkstatt 147.
— — Pietà 116 (Abb. S. 115).
— Chor, Anbetung der Könige und anderes Bildwerk 60 f.
— — Glasfenster mit Wurzel Jesse 186.

St. Jakobskirche.
— Chor, Tonapostel am Hauptaltar 69.
— — Totenschilde 40.
— Dilherrkapelle, Heil. Anna selbdritt, Holzgruppe 111.
— — Glasfenster 245.
— Egloffsteinsche Kapelle, Altarfiguren 111.
— — Epitaph des Jobst Truchseß von Weczhausen 106.
— — Grabmal Konrads von Egloffstein 70.
— Sakristei, Altarbilder mit der Verlobung der heil. Katharina und den 14 Nothelfern 134.
Jamnitzer, Albrecht, 199 ff.
— Christoph 201, 238 (Abb. S. 239).
— Wenzel 197, 199 f., 210 (Abb. S. 202).
Jerusalem 80.
Imhoff, Hans 99, 165.
— Konrad 80, 131, 148.
— Peter 117.
Imhoffsches Haus (Ägidienplatz) s. Ägidienplatz Nr. 25 u. 27.
— (Tucherstraße) s. Tucherstraße Nr. 20.
Infanteriekaserne (an Stelle des Deutschordensklosters) 24.
Innsbruck 111, 123, 128.
St. Jobster Kirche 40.
Johann Cicero von Brandenburg 128.
St. Johannisfriedhof 40.
— Dürergrab 210 (Abb. S. 209).
— Epitaph mit Handwerkszeichen (Abb. S. 208).
— Grabdenkmäler 210 (Abb. S. 208 u. 209).
— Holzschuherkapelle s. diese.
— St. Johanniskirche s. diese.
— Kalvarienberg von Adam Kraft (Kopie) 106.
— Nützelsches Epitaph von Schweigger 243.
— Schwanhardtsches Epitaph 243 (Abb. S. 241).
St. Johanniskirche 40, 79.
— St. Dionysius 95.
— Johannes der Täufer 92.
— Hauptaltar, Flügelbilder viell. von Wolf Traut 178.
— Passionsaltärchen vom Meister des Tucheraltars 137.
Josephsplatz Nr. 5, Chörlein 246.
— Nr. 7, Madonna 74.
Irrerstraße Nr. 24 (Ecke der Lammsgasse), Giebel 233.
Judenvertreibung 36.
Judenviertel 36, 40.
Jungfrauenadler 30.
Justizgebäude, altes 25.
Juvenell, Nikolaus 214, 239.
— Paul 50, 214, 217, 232, 238 f.

Kadolzburg 132.
Kaiserburg s. Burg.
Kaiserkapelle s. Burg.
Kaiserstallung s. Burg.
Kaiserstraße Nr. 13, Madonna 74.
— Nr. 25, Steinbock 95.
Kalchreuth 68, 101, 135.
Kapelle zum heiligen Grabe (an Stelle der heutigen Lorenzkirche) 21.
— — im Spitalhof 79.
Kappenzipfel 56.
Karl der Große 7, 21, 37.
— IV., deutscher Kaiser 36, 37, 38, 47, 68, 130.
— V., deutscher Kaiser 15, 198, 204.
— VI., deutscher Kaiser 248.
Karlsbrücke 82, 248.
Karlstraße Nr. 1, Bayerischer Hof, Hof 227.
— Nr. 3, Hof 232.
— — Vertäfelung 213.
— Nr. 13, Giebel 233.
— Nr. 23, Balkenschnitzerei 213, 225.
— — Vertäfelung 213.
Karmeliter 25.
Karmeliterkirche s. Salvatorkirche.
Karmeliterkloster 25.
Karolinenstraße Nr. 8, Chörlein 246.
— Nr. 30, Chörlein 247 (Abb. S. 245).
— Nr. 34, Giebel und Hof 233 (Abb. S. 229).
— — Stukkaturen 246.
Kartäusergasse Nr. 2, Kartäusermönch (Kopie, Original im Spitalhof) 74.
Kartäuserkirche 25, 49, 137.
Kartäuserkloster 25, 26, 49.
Kasimir Jagello, Polenkönig 107.
St. Katharinenkirche 25, 40, 141, 153.
St. Katharinenkloster 25, 217.
— St. Katharina am Portal 74.
St. Katharinenorden 25.
Katzheimer, Wolfgang 186.
Katzwang 101, 115.
Keiser, Hans (Abb. S. 206).
Kern, Leonhard 238.
Ketzel, Georg 79.
— Martin 104.
Ketzler, Jörg 185.
Kirchen und Kapellen:
Ägidienkirche. — Annakapelle bei St. Lorenz (eingelegt). — Augustinerkirche (eingelegt). — Barfüßerkirche. — Bartholomäuskirche in Wöhrd. — Deutschhauskirche. — Dominikanerkirche (eingelegt). — Doppelkapelle auf der Burg. — Elisabethkirche (eingelegt). — Euchariuskapelle s. Ägidienkirche. — Franziskanerkirche s. Barfüßerkirche. — Frauenkirche. — Heiliggeistkirche. — Holzschuherkapelle. — Jakobskirche. — Kapelle zum heil. Grabe (an Stelle der heutigen Lorenzkirche). — Kapelle zum heil. Grabe im Spitalhof. — Karmeliterkirche s. Salvatorkirche. — Kartäuserkirche. — Katharinenkirche. — Klarakirche. — Kreuzkirche. — Landauerbrüderkapelle. — Löffelholzkapelle s. Sebalduskirche. — Lorenzkirche — Marthakirche. — Martinskapelle (eingelegt). — Mendelsche Brüderkapelle (eingelegt). — Moritzkapelle. — Nikolauskapelle (eingelegt). — Ottmarskapelle s. Burg. — Peterskapelle an Stelle der heutigen Sebalduskirche. — Rochuskapelle. — Salvatorkirche (eingelegt). — Schottenkirche s. Ägidienkirche. — Sebalduskirche. — Spitalkirche s. Heiliggeistkirche. — Stephanuskapelle s. Holzschuherkapelle. — Tetzelkapelle s. Ägidienkirche. — Walpurgiskapelle s. Burg, Ottmarskapelle. — Wolfgangskapelle s. Ägidienkirche. — Zwölfbotenkapelle s. Brüderkapelle.
St. Klarakirche 24, 79.
St. Klarakloster 96.
Kleine Wage s. Waggebäude.
Kleinmeister 180 ff.
Kleinschnitzer 243 f.
Koburg 200.
Koburger, Anthoni 149.
Köchertszwinger s. Ludwigstorzwinger.
Kolmar 152.
Köln 47, 240.
Königstraße Nr. 2 (Viatishaus) 232.
— Nr. 32 (Mohrenapotheke), Backsteingiebel 33.
— — Madonna 74.
— Nr. 55 (Hotel „Deutscher Kaiser"), Chörlein 229.
— — Madonna von Adam Kraft 95, 103.
Konrad I., deutscher Kaiser 8.
— II., deutscher Kaiser 8.
— III., deutscher Kaiser 21.
— von Hohenstaufen 18.
Kopenhagen 210.
Kornhäuser 28, 83.
Kornmarkt Nr. 3, Hauptfeuerwache, Madonna 74.
Kraft, Adam 45, 80, 84, 85, 88, 95, 96 bis 106, 108, 115, 117, 201 (Abb. S. 9, 82, 85, 98—100, 102—104).
Krakau 107, 115, 117, 177, 198, 242.
Kramer, Theodor von 26.
Krankenhaus (altes) 30.
Kreß, Dr. Anton 115, 184.
Kreuzfelder, Johann 239.
Heil. Kreuzkirche 40.
— Altarbildwerk 93.
— Altarmalereien 144 f.
— Totenschilde 40.
Krug, Hans 198.
— Ludwig 198.
Küffner, Abraham Wolfgang 218.
Kuhn, Hans u. Heinrich 246.
Kühn, Paulus 66.
Kulmbach 177.
— Hans von 121, 177, 188 (Abb. S. 183 u. 182).
Künhofer, Konrad 136.
Kunigunde, Kaiserin 7, 13, 21.
St. Kunigundenkapelle (abgebrochen) 21.
Kunstakademie 240.

Kunstdrechsler 244.
Kunstschlosser 205 ff.
Kunstschreiner 212 f.
Kupetzki, Johann 240.
Kupferschmiede 201 ff.
Kutscherhof im Brunnengäßchen 231 (Abb. S. 224).

Labenwolf, Georg 210.
— Pankraz 128, 198, 210 f. (Abb. S. 237).
Ladislaus, König von Böhmen 75.
Laibach 189.
Lambert von Hersfeld 21.
Lammsgaß Nr. 6, Turmhaus 18, 30.
Landauer, Berthold 131.
— Matthäus 80, 97.
Landauerbrüderkapelle 80, 158.
— Glasfenster von Veit Hirschvogel (Kopien) 188
Landauerbrüderkloster 27, 80.
Landshut 116.
Lange Brücke s. Karlsbrücke.
Langenzenn 111.
Lauferplatz (äußerer) Nr. 17, Hof 231 (Abb. S. 223).
Laufferschlagturm 27.
Laufertor 55.
Lautensack, Hans Sebald 190.
Leibold, Albrecht 66.
Leigebe, Gottfried Christian 243.
Leinberger, Hans 116.
— Simon 92.
Lencker, Elias 201, 210.
— Hans 201.
St. Leonhardskirche 40.
Leopold I., deutscher Kaiser 243.
Leybold, Andreas 212.
— Georg 212, 238.
— — d. j. 212.
Leyden, Lukas van 199.
Leyen, Nikolaus von 92, 107.
Lichtenhof 89.
Liechtenstein, Fürst 211.
Linde im Burghof s. Burg.
Lindenast, Sebastian 38, 201.
Lionardo da Vinci 143, 173.
Lissabon 171.
Lobsinger, Hans 203.
Lochgefängnisse 33.
Lochner, Kunz 205.
Löffelholzkapelle s. Sebalduskirche.
London 171, 198.
St. Lorenzer Friedhof 80.
— Graben, Kornhaus 83.
— Schulhaus 33.
— — St. Laurentius-Standbild 74.
St. Lorenzkirche 21, 40, 45—49, 70, 77 (Abb. S. 48, 61, 78, 79).
Außen:
— Brauttüre 77.
— Chor 77 (Abb. S. 78).
— Gitter am Südportal 207.
— Hauptportal 47 (Abb. S. 61).
— — Bildwerk 59 f.
— Marmorrelief an der Sakristei 80.
St. Lorenzkirche, Nordportalfiguren 60.
— Ölberg 47.
— Ölbergbaldachin 78.
— Südportalbildwerk 78.
— Türklopfer (romanische Löwenköpfe) 69.
— Wappen mit böhmischem Löwen an der Westfront 47.
Innen:
Langhaus:
— Altarbilder mit Ölberg und Passionsszenen (Nord- und Südseite) 135.
— Anbetung der Könige, Pfeilergruppe (Mittelschiff) 60.
— Heil. Bischof, Sitzstatue (nördl. Seitenschiff) 71.
— Dekorsaltar am Choreingang, Bildwerk 69 (Abb. S. 67).
— — Malereien 134.
— Ehenheimisches Epitaph vom Meister des Tucheraltars (Südseite) 136 (Abb. S. 132).
— Freitreppe mit Rattenrelief (Südseite) 47.
— Geburt Christi mit symbolischem Beiwerk vom Wolfgangmeister (Nordseite) 135.
— Glockengießersches Epitaph mit Tod der Maria (größeres, Südseite) 135.
— — (kleineres, Südseite) 134.
— Hängeleuchter von Peter Vischer (Mittelschiff) 117.
— Hauptportalfiguren (Verkündigung u. die Heiligen Laurentius u. Stephanus) unter der Orgelempore 60.
— Imhoffscher Altar (Nordseite, Empore) 131 (Abb. S. 129).
— Imhoffsches Epitaph mit Madonna (Nordseite) 134.
— Katharinenaltar, Flügelbilder (Nordseite) 111.
— — von Wolgemut (Südseite) 146 f.
— Kniender (Nordseite) 64.
— Konsole (Nordseite) 64.
— Heil. Laurentius im nördlichen Seitenschiff 71.
— Die Heiligen Laurentius und Stephanus am Choreingang 71.
— Messe des heil. Gregor, Wolgemutwerkstatt (Nordseite) 147.
— St. Michael im nördlichen Seitenschiff 93.
— Relief mit den Heiligen Barbara, Katharina und Agnes (Nordseite) 64.
— Relief mit der Erdrosselung der heil. Beatrix von Adam Kraft (Südseite) 101.
— Rochusaltar, Flügelbilder von Wilhelm Pleydenwurff (Südseite) 148.
— Zwei Vitusbilder vom Peringsdörffer-Altar (Nordseite) 146.
— Wolfgangaltar (Nordseite) 135.
— Zunftstühle (Südseite) 246.
Chor:
— Altar der heil. Anna 114.
— — Frührenaissancewerk im Chor mit grauem Anstrich 178.
Chor: Apostel an den Chorpfeilern 92.
— Dreikönigsaltar, 3 Bildtafeln 140 (Abb. S. 138 u. 139).
— Englischer Gruß von Veit Stoß 114 (Abb. S. 113).
— Epitaph von Dr. Anton Kreß von Peter Vischer 127 (Abb. S. 125).
— Epitaph Poemer von Hans Vischer 128.
— Geistlichengruppe von Wolgemut 147.
— Glasfenster 77.
— — von Springlin 245.
— Krellscher Altar 149.
— Kruzifix über dem Hauptaltar von Veit Stoß 109, 114.
— Mittelbild von Dürers Paumgärtneraltar (Kopie) 154.
— Monstranz des Sakramentshäuschens (eingeschmolzen) 75.
— Paulusstatue von Veit Wirsberger 115.
— Sakramentshäuschen von Adam Kraft 45, 99 (Abb. S. 99).
— Sakristei 77 (Abb. S. 79).
— Totenschilde 40.
— Volckamersches Fenster 186 (Abb. S. 187.)
Sakristei:
— Gänsebuch genanntes Officium divinum 184 f.
— Teppichwirkereien aus dem Anfange des 16. Jahrh. 213.
— Wandteppiche des 14. und 15. Jahrh. 150.
Losungsstube s. Rathaus.
Lothar, deutscher Kaiser 18.
Löwensäule 64.
Lübeck 27.
Luridel s. Neufchatel.
Ludwig der Bayer, deutscher Kaiser 32, 36, 39, 49.
Ludwig XIV. 2.
Ludwigstorzwinger 56.
Luginsland s. Burg.
Luther 128, 159, 160, 162, 165, 172, 244.

Madrid 156, 165.
Magdeburg 117, 122.
Mahlertor s. Molertor.
Mainz 194.
Maler, Christian 243.
Männereisen 27.
Männleinlaufen s. Frauenkirche.
Mantegna 153, 155.
Marcanton Raimondi 180.
Margarete von Holland, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Bayern 32.
Maria Magdalenenorden 24.
Markgrafen von Brandenburg 12, 32.
Marstall (alter) 27.
St. Marthakirche 40.
— Glasmalereien des 14. Jahrh. 130.
St. Martinskapelle 21.
Marx, Christoph 245.
Mauritiusbrünnlein (Theresienstraße Nr. 7) 117.

Mauthalle 28, 83, 86 (Abb. S. 77 u. 82).
Maxbrücke 81.
Maximilian I., deutscher Kaiser 92, 111, 121, 126, 165, 167, 170, 171, 188, 201.
— II., deutscher Kaiser 200.
— I., Kurfürst von Bayern 217.
Maxplatz, Tritonbrunnen 242 (Abb. S. 237).
— Nr. 15, Front 232.
Maxtor 56.
Meinhard von Schönberg 223.
Meißen 117.
Meister Berthold s. Berthold Landauer.
— des Dreikönigsaltars 140 f. (Abb. S. 138, 139).
— Erwin 3, 47.
— E. S. 93.
— von Klémalle 140.
— J. B. 181.
— des Imhoffaltars 131 (Abb. S. 129).
— J. S. 197.
— des Löffelholzaltars 140 (Abb. S. 136).
— Rudolf 52.
— des Tucheraltars 72, 135—140 (Abb. S. 132, 133).
— v. J. 1551 197.
Meisterlin, Sigmund 120.
Meistersinger 25.
Melanchthon 160, 165, 172.
Meldemann, Nikolaus 185.
Mendel, Konrad 49.
— Marquard 49.
Mendelsche Brüderkapelle 49.
Mendelsches Zwölfbrüderhaus, Bruderfigur 49.
Miniaturmaler 182, 184 f.
Mögeldorf 8.
Mohacs 242.
Molertor 18.
Mönchsorden 24.
Montbéliard 203.
Moosburg 116.
Moritzberg 89.
Moritzkapelle 35, 39 f., 242 (Abb. S. 39).
— Epitaph mit Madonna und Heiligen 64.
— — mit Schmerzensmann und Christus im Grabe 64.
— — mit Todesdarstellung 64.
— — mit Veronikatuch an der Rückseite des Bratwurstglöckleins 71.
— Wandmalereien 130 f.
— Wetzrillen 43.
Moskau 242.
Mozart 2.
Muffel, Niklas 33.
Müller, Bernhard 214.
— Paulus 198.
Müllner, Hans 82.
München 75, 127, 134, 141, 153, 154, 158, 172, 178, 183, 198, 200, 201, 209, 218.
Männerstadt 109.
Museumsbrücke 25, 82, 248.

Nassau, Adolf von 52.
— Grafen von 46, 52.
Nassauerhaus 19, 51 f. (Abb. S. 50).
— Adolf von Nassau, Standbild 52.
— Engel, Standbild (Kopie) 51.
Neptunbrunnen auf dem Hauptmarkt 243 (Abb. S. 31).
Nero, Tiberius Claudius 7, 8.
Neudörffer 86, 185, 218 (Bildnis gemalt von Neufchatel 214, Abb. S. 217).
Neufchatel, Nikolaus 214 (Abb. S. 217).
Neutor 25, 55.
Neutorturm 221.
Neuwied 165.
St Nikolauskapelle (abgebrochen) 79.
Nördlingen 92, 177.
Noricus 7.
Nürnberger Eier 207.
— Stadtwappen 10, 30, 84, 86 (Abb. Titelblatt und S. 9, 82, 103, 207).

Obere Krämersgasse Nr. 22, Stukkaturen 248.
Obstgasse Nr. 2, Hof 232.
— — Eisenbachsches Haus, Madonna 95.
— Nr. 5, Fachwerkhaus 90.
Obstmarkt 36.
— Nr. 1, Madonna (Kopie) 95.
— Nr. 16, Madonna 74.
— Nr. 22, Chörlein 88.
— — Madonna von Adam Kraft 103.
Ochsenfurt 77.
Ofentöpferei 212.
Ornamentiker 181 ff., 190 ff.
Ortlieb, Ulrich 52.
Ottenfoos 101.
Ottheinrich, Pfalzgraf 220.
Ottmarskapelle s. Burg.
Otto IV., deutscher Kaiser 24.

Palladio 3.
Paniersplatz Nr. 9 (Hertelshof) 227.
— Nr. 17 f. Toplerhaus.
— Nr. 20 (Grolandshaus) 90.
Papiermühle des Ulman Stromer 53.
Paris 108, 182, 200.
Parler, Heinrich 41, 64, 66.
— — d. j. 41, 64.
— Peter 41.
Paul I., Kaiser von Rußland 243.
Pegnesischer Blumenorden 240.
Pegnitz 18, 21, 25, 27, 29, 226, 234.
Pegnitzausfluß 56.
Pegnitzeinfluß 56 (Abb. S. 55).
Pegnitzpartien (Abb. S. 89, 222 u. 235).
Peller, Martin 232.
Pellerhaus 226, 232, 233, 236 (Abb. S. 227, 228).
— Dachstuhl 235.
— Hof 232 (Abb. S. 228).
— Kamine 232.
— Vertäfelungen und Decken 213, 232 (Abb. S. 217).
Pellerhaus, Wendeltreppe 232.
Penz, Georg 66, 116, 169, 180 f.
Peststadel 83.
Peter, Seidenstickergeselle 214.
St. Petersburg 243.
St Peterskapelle (an Stelle der heutigen Sebalduskirche) 21.
St. Peterskirche (alte) 40.
Petzenschlößchen 89.
Petzold, Hans 201 (Abb. S. 203).
Peunthaf 80, 236, 243.
Peurl, Hans 137.
Pfann, Hans 231.
Pfannhof s. Kutscherhof.
Pfarrgasse Nr. 2, Heil. Anna selbdritt 95 (Abb. S. 94).
Pfenning 137
Pfinzing, Melchior 199.
Philosophenschule s. Poeten- und Philosophenschule.
Pilatushaus s. Haus zum geharnischten Mann.
Pirkheimer, Crescentia 217.
— Wilibald 121, 156, 159, 165, 210, 217
— — (Bildnis, Stich von Dürer, S. 167.)
Plattner 204 ff.
Pleydenwurff, Hans 141 f., 143 (Abb. S. 142 u. 143).
— Wilhelm 66, 148, 149.
Plobenhof 49, 90.
Poeten- und Philosophenschule 85, 120.
Poppenreuth 21.
Porcelaine-Fabrique 245.
Portugal 108.
Poussin 240.
Prag 37, 41, 129, 134, 155, 211.
Predigerkloster 139.
Predigermönche s. Dominikaner.
Preisler, Daniel 240.
— Johann Daniel 240, 248.
— Johann Justin 240, 244.
Preßburg 210.
Preuning, Paul 190.
Pronner, Leo 213.
Pütt, Hans van der 243.

Raffael 158.
Rathaus 32—35, 86 f., 236—238 (Abb. S. 34, 35, 237, 239).
— Adlerwappen 33 (Abb. Titelblatt).
— Apollonbrunnen 128 (Abb. S. 126).
— Beheimsche Anbauten 86 ff. (Abb. S. 84).
— Brunnen von Labenwolf im großen Hofe 128 (Abb. S 237).
— Buchhändlerläden 33.
— Eisengitterungen 207.
— Flötnersche Tür im Standesamtssaal 194.
— Folterkammer 33.
— Galgen (sogenannter) 33.
— Gesellenstechen, Plafondrelief 239, 246.
— Großer Hof 237 (Abb. S. 237).

Rathaus, Großer Hof (Beheimscher Teil) 86 f. (Abb. S. 84).
— — Brunnen von Labenwolf 128 (Abb. S. 237).
— Großer Saal 33 ff. (Abb. S. 35).
— — Brabantia und Norimberga, Reliefs 32.
— — Glasfenster v. J. 1613 245.
— — Hölzerne Kronleuchter 213.
— — Pilaster des eingeschmolzenen Vischergitters von Sebald Beck 212
— — Vischersches Gitter (eingeschmolzen) 127.
— — Wandmalereien 169 f., 180, 238
— Grundsteinmedaille v. J. 1619 236.
— Heil. Helena, Standbild am Erweiterungsbau, früher Fünferhaus 103.
— Kachelöfen von Georg Vest und Georg Leybold (nicht mehr vorhanden) 212.
— Kamin im oberen Korridor 238.
— Kleiner Hof 87.
— Kleiner Saal, Deckenmalerei von Paul Juvenell 238.
— — Holzdecke 213.
— — Kopie von Jamnitzers Tafelaufsatz 200.
— Kochgefängnisse 33.
— Losungsstube 33.
— Ostgiebel 33 (Abb. S. 34.)
— Portale 238 (Abb S. 239).
— Ratsstube 33.
— — Gerichtsdarstellung (Kopie) 116.
— Ritterfigur vom Ellenbogengäßchen (Kopie) 68.
— Standesamtssaal, Portal von Abbeck und Dümpel 213.
— Tuchschererläden 33.
— Türklopferunterlage 207 (Abb. S. 207).
— Wandmalereien, 14. und 15. Jahrh. (nicht mehr vorhanden) 33 f., 130.
Rathausgasse 6, Pelikanrelief 95.
Rauneck, Heinrich Marschalk von 104.
Reformation 159 f.
Regensburg 3, 7, 16, 19, 77, 127, 177, 214, 235.
Regiomontanus 120.
Reichenschwand 242.
Reichskleinodien und Heiligentümer 37, 38.
Reichskleinodienschrein s. Germanisches Nationalmuseum.
Reichsunmittelbarkeit 18.
Reindel, Albert 65.
Reitbahn (Alte) 27.
Rembrandt 152.
Rheinischer Städtebund 32.
Ritter, Christoph 243.
Rivius 192.
Rochusfriedhof, Grabdenkmäler 210.
— Grab Lorenz Strauchs 210.
— — Peter Vischers 126, 210.
St. Rochuskapelle 80, 88.
St. Rochuskapelle, Glasmalereien von Veit Hirschvogel 185.
— Hauptaltar, Flügelbildmodell von Wolf Traut 178.
— Imhoffsches Stiftungsepitaph 217.
— Konrad Imhoff-Bildnis von Wilhelm Pleydenwurff 148.
— Rosenkranzaltar von Hans Burgkmair 179.
Rom 180, 242.
Romedi, Johann Konrad 245.
Römbild 117.
Roritzer, Konrad 77.
Rosenhoff, s. K. J. 240.
Rosenplüt, Hans 52.
Rößner, Kuntz 122.
Rotgießer 52, 209.
Rothschild 200.
Rubens 143.
Rudolf, Meister 52.
Rudolf von Habsburg 46.
Rudolf II. deutscher Kaiser 244.
Rugsamt 36, 83.
Rundtürme (sogenannte Dürertürme) 13, 55, 221 f. (Abb. S. 219).
Ruprecht Johann Christian 218.

Sachs, Hans 52, 160, 170, 181, 197, 202, 214.
Salvatorkirche (eingelegt) 25, 40, 115.
Sandrart, Jakob von 240.
— Joachim von 240.
Schaffhausen 234.
Schaper, Johann 245.
Schatzbehalter 149.
Schauamt 83.
Schaugebäude (nicht mehr vorhanden) 80, 83, 249.
Schäufelein, Hans Leonhard 153, 177 (Abb. S. 180).
Schedel, Hartmann 107, 120.
Schedelsche Weltchronik 120, 149 (Abb. S. 146).
Schenkendorf, Max von 4.
Scheurl, Christoph 121.
Scheurlsches Haus, s. Burgstraße 10.
Schießgraben 27, 234.
Schießhaus am Sand 234 (Abb. S. 233).
Schildgasse Nr 23, Haus zum goldenen Schild 94.
— Malerei (Karl IV.) 38.
Schirmer, Sebald, Feldhauptmann, Bildnis gemalt von Georg Penz (Abb. S. 183).
Schmitz, Josef 39, 42, 78.
Schneppergraben 33.
Schön, Erhard 177.
Schönberg, Meinhard von 223.
Schönborn 141.
Schöner Brunnen 64—67 (Abb. S. 62 u. 63).
Schongauer, Martin 152, 190.
Schonhofer 66.
Schottenkirche s. St. Ägidienkirche.
Schottenkloster 18, 21, 24, 25, 101.
Schottenn önche 21, 24.
Schreyer, Sebald 97, 99.
Schuldbrücke 27, 81.
Schuldtürme 27.
Schulhaus von St. Lorenz 33.
— St. Laurentius, Standbild 74.
— von St. Sebald 83.
Schulz, Otto 78.
Schuster, Johann Martin 240, 248.
Schütt, Insel 28, 90.
Schütz, Heinrich 53.
Schützenhaus, Schützenmeisterbilder von Herneisen 214.
Schwabach 101, 106, 109, 147.
Schwäbisch Gmünd 41.
Schwanhardt, Georg 244.
— Heinrich 244.
— Sophie, Susanne und Marie 244.
Schwarz, Hans 199.
Schwedenhof s. Burg.
Schweigger, Georg 242 f. (Abb. S. 31, 241).
Schweizer Ofenkunst 190.
Schwerin 201.
St. Sebald 21.
Sebalder Friedhof 35, 39, 83.
Sebalder Pfarrhof 242.
— Chörlein 52 (Abb. S. 51).
— — v. J. 1514 225, 229
— Glasmalereien 189.
— Reliefs 61.
Sebalder Schulhaus 83.
Sebaldusgrabs. Sebalduskirche, Ostchor.
St. Sebalduskirche 21, 22—24, 25, 28, 29, 30, 40—45, 46 (Abb. S. 22, 24, 26, 31, 41, 42, 44 45).
Außen:
— Anbetung der Könige, Portalfiguren an der Südseite 63.
— Brauttüre 43 (Abb. S. 44).
— St. Christophorus (Schlüsselfelderscher) an der Westseite 71 f. (Abb. S. 72).
— Christusfigur an der Sakristei (Rieterscher Christus, Kopie, Original in der Kirche) 71.
— Eitelkeit der Welt, Statue an der Nordseite 58.
— Erweckung des Lazarus, Relief von Veit Stoß, Südseite (Kopie, Original in der Krypta) 115.
— Jüngstes Gericht, Relief über der Schautüre 107 (Abb. S. 105).
— Jüngstes Gericht, Tympanonrelief an der Südseite 59.
— St. Katharina, Südseite (Kopie, Original in der Kirche) 58.
— Kluge und törichte Jungfrauen an der Brauttüre 43, 58 (Abb. 44. 59).
— Konsolen an den Strebepfeilern des Ostchors 63, 65.
— Kreuzeslegende, Tympanonrelief von Adam Kraft, Westseite 106.
— Kruzifix an der Löffelholzkapelle 242.

St. Sebalduskirche, Ölbergrelief am Westchor 64.
— Passionsreliefs an den Strebepfeilern des Ostchors 63.
— St. Petrus, Südseite (Kopie, Original in der Kirche) 58.
— Pömersches Epitaph mit Ölberg am Westchor 64.
— Rieterscher Christus an der Sakristei, Nordseite (Kopie, Original in der Kirche) 71.
— Schlüsselfeldersche Christophorus an der Westseite 92.
— Schreyersches Grabmal von Adam Kraft 97, 101 (Abb. S. 98).
— Schutzmantelmadonna, Fuggersches Epitaph 93.
— Tod der Maria, Tympanonrelief an der Nordseite 63.
— Türklopfer (romanische Löwenköpfe) 69.
— Wetzrillen an der Sakristei 43.

Innen:

Langhaus (Abb. S. 22).
— St. Antonius, Standbild 61.
— Apostelgestalten 59.
— St. Erhard, Standbild 59.
— Geburt Christi mit symbolischem Beiwerk von Wolfgangmeister (Kopie, Original in der Lorenzkirche) 135.
— Hallersches Altärchen 136.
— Heinrich II. und Kunigunde, Standbilder 59.
— St. Helena, Standbild 61
— Johannes der Täufer, Standbild 59.
— Kanzel von Georg Schweigger (nicht mehr vorhanden) 242.
— St. Katharina, Standbild 58 (Abb. S. 60).
— Kreuztragungsrelief von Adam Kraft 101.
— Schmerzensmann, Standbilder 61, 64.
— St. Sebaldus, Standbild 63.
— Totenschilder 40.

Westchor (Löffelholzkapelle):
— Engelschörlein 23.
— Krypta (Lapidarium) 23.
— — Erweckung des Lazarus von Veit Stoß 107, 115.
— Löffelholzaltar, Bildwerk 93.
— — Malerei 140, 141 (Abb. S 136).
— Meister des Wolfgangsaltars, Verkündigung 135.
— Taufkessel von Hermann Vischer 117 (Abb. S. 118).
— Zunftstühle 246.

Ostchor (Abb. S. 45):
— Apostel im Ostchor 69 (Standbild aus Ton).
— Christus segnend, Standbild, Nordseite 95.
St. Sebalduskirche, Christusknabe auf dem Tucheraltar von Georg Schweigger 242.
— Ebnersches Madonnenrelief, Südseite 93.
— St. Erasmus, Standbild, Südseite 73.
— Geburt Christi, Gemälde 140.
— Glasfenster (Bamberger) von Katzheimer 186.
— — (Markgrafenfenster) nach Hans von Kulmbach von Veit Hirschvogel 188.
— — (Maximilianfenster) nach Hans von Kulmbach von Veit Hirschvogel 188.
— — (Pfinzingsches) nach Dürer von Veit Hirschvogel 188.
— — (Volckamersches) mit Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, an der südlichen Chorseite 186.
— — v. J. 1641, Imhoffsche Stiftung 245.
— Glasmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts 130 f.
— Heimsuchung (Beheimsche) Standbilder, Südseite 71.
— Heinrich II. und Kunigunde, Standbilder, Ostseite 59.
— St. Jakobus d. ä., Standbild, Nordseite 59.
— Imhoffsches Stiftungsepitaph mit Jüngstem Gericht 217.
— Imhoff-Rottlasch-Epitaph, Gemälde 132.
— Johannes der Evangelist mit Kelch, Standbild, Nordseite 71.
— — der Evangelist, Standbild Nordseite 93.
— — d. Täufer, Standbild, Nordseite 70.
— Kreuzigung, Gemälde vom Meister des Feuchtwangener Altars 144.
— Kruzifix von Veit Stoß, über dem Hauptaltar 115.
— Krypta des ursprünglichen Ostchors (nicht zugänglich) 21.
— Leuchterengel, silbervergoldete, auf dem Hauptaltar 94.
— — über dem Hauptaltar, Stoßisch 112 f.
— Madonna links am Eingang des Ostchors (Strahlenmadonna) 63 71 (Abb. S. 72).
— — rechts am Eingang des Ostchors 63.
— — Bronzefigürchen von Stephan Godl 128.
— Madonnenrelief mit Ebnerin, Südseite 93.
— Maria und Christus, Standbilder von Veit Stoß, Ostseite 108.
— Maria und Johannes, Standbilder von Veit Stoß, über dem Hauptaltar 109.
St. Sebalduskirche, Passionsrelief von Veit Stoß, Ostseite 108.
— Petrus und Paulus, Standbilder 61.
— Petrusaltar, Ostseite 147.
— St. Sebaldus, Standbild 73.
— Sebaldusgrab 117, 122—126 (Abb. S. 119—124).
— Sebalduschrein 75.
— Starcksche Verkündigungsgruppe, Ostseite 93.
— Tucheraltar von Dürer und Hans von Kulmbach 177 (Abb. S. 181).
— Verkündigung (Volckamersche Standbilder, Südseite 71 (Abb. 69).
— Wandmalerei mit Abendmahl und Ölberg im Ostchor 179.
— Wandmalereien Ostseite 45, 63, 99 (Abb. S. 46).
— — 14. u. 15. Jahrh. 130.
— Wandteppich mit Geburt Christi 1497, hinter dem Hauptaltar 150.

Sakristei:
— Wandteppiche des 15. Jahrh. 150 (Abb. S. 148).
Seidenstickerei 204.
Sensenschmid, Johann 149.
Serlio 197.
Sibmacher, Hans 197.
Siebenbürger, Valentin 205.
Sieben Zeilen 27.
Siechkobel 40, 83.
Sigismund, deutscher Kaiser 38, 52, 80.
— I., König von Polen 198.
Singschulen der Meistersänger 26.
Sinwellturm s. Burg.
Solger, Bernhard 25.
Solis, Virgil 196, 197, 200 (Abb. S. 196).
Sondersiechen 83.
Speier 25, 179.
Spengler, Lazarus 159, 210.
Spital s. Heiliggeistspital.
Spitalfriedhof 80.
Spitalgasse Nr. 1 Madonna 95.
Spitalkirche s. Heiliggeistkirche.
Spitalplatz 18.
Spittlertor 55, 56.
Spittlertorgraben (Abb. S. 53).
Spittlertorturm (Abb. S. 222).
Springinklee, Hans 15, 18, 177.
Springlin 245.
Stadtansicht (Abb. S. 1).
Stadtarchiv 25.
Stadtbibliothek 25.
Stadtgraben 56 (Abb. S. 5 u. 6).
Städtische Kunstsammlung Joachim von Sandrart, Friedensmahl 240.
Stadtmauer s. Befestigungswerke.
Stadtplan des Hieronymus Braun 27.
Stadtwappen, Nürnberger 10, 30, 84 (Abb. s. Titelblatt und S. 9, 82, 103, 207).
Starck, Johann und Georg 242.
— Ulrich 179.

Stationen von Adam Kraft 104 (Abb. S. 104).
Steinerne Brücke, älteste 81.
Stengel, Hans 212.
Stephanuskapelle s. Holzschuherkapelle.
Stockholm 211.
Stoß, Michael 106.
Stoß, Veit 92, 95, 96, 106—115, 116, 210 (Abb. S. 105, 108, 109, 113).
— Werkstattarbeiten und Schulwerke S. 110 ff. (Abb. S. 110, 112).
Straßburg 2, 47, 177.
Straßenpflasterung 81.
Straßenzüge 30.
Strauch, Lorenz 210, 214.
Stromer, Ulman 53.
Stuttgart 214.
Sueß, Hans s. Kulmbach, Hans von.
Sutte 39.
Sygena 8.
Synagoge (alte) 36.
Synagoge (neue) 27.
Syrlin d. Ae. 99.

Taschenuhren 207.
Teppichwirker 213 f.
Teschler, Joachim s. Deschler.
Tetzelgasse, Turm (abgebrochen) 19.
— Nr. 23, Hof mit Treppenturm 231.
— Nr. 30 (Peststadel) 83.
Tetzelkapelle s. Ägidienkirche.
Theater (Altes) 28.
Theresienplatz Nr. 2, St. Sebaldus 74.
— Nr. 4, Sebaldusrelief 74.
Theresienstraße Nr. 7, Chörlein 91.
— — Hof 88 (Abb. S. 87).
— — Wandbrunnen mit Mauritiusstatuette von Peter Vischer 117.
— — Portal 90.
— Nr. 9, Front 249.
— Nr. 11, Postgebäude 19.
— Nr. 21, Madonna 95.
— Nr. 23, St. Georgsrelief von Adam Kraft 103.
Theuerdank 177.
Tiberius, römischer Kaiser 7.
Tiefer Brunnen s. Burg.
Tiergarten, Burggräflicher 30.
Tiergärtnertor 30, 220.
Tiergärtnertorturm 30, 221 (Abb. S. 29).
Töpfer 189 f.
Toplerhaus 231 (Abb. S. 225).
— Oberlichtgitter 207.
Torgau 88, 117.
Traut, Hans d. ä. 25, 179.
— Wolf 178 f.
Tritonbrunnen auf dem Marktplatz 242 (Abb. S. 236).
Triumphbogen zu Ehren Leopolds I. (nicht mehr vorhanden) 243.
Trödelmarkt 29.
Troll, Gottlieb 248.
— Johann 25, 248.
Tucher, Anton 114.
Tucherschlößchen 196, 226.
— Vertäfelungen 213.
— Wandteppiche 226.
Tucherstraße Nr. 13, St. Nikolaus 74.
— Nr. 15, Hof mit Flötnerschen Motiven in dem Holzgalerien 225 (Abb. S. 221).
— Nr 20, Chörlein 246.
— — Imhoffsches Haus, Historischer Hof 88 (Abb. S 85) Mauritiusstatuette von Peter Vischer (Kopie) 117.
— Nr. 21, Hof 230 f.
— Nr 46 Giebel und Chörlein 231.
Tucherzwinger s. Ludwigstorzwinger
Tuchhaus (nicht mehr vorhanden) 36
Tuchscherer läden im Rathaus 33,
Tuchmacher 32.
Tugendbrunnen 211 (Abb. S. 211)
Turm bei der Heuwage 27
Tucher, Markus 240.

Ulm 88, 96, 99, 100.
Unger, Georg 13, 220 f., 222 (Abb. S. 219).
Unschlitthaus 29, 69, 83.
Untere Talgasse Nr. 8, Madonna 95.
— Nr. 10, Fachwerkhaus 90.
— Nr. 20, Madonna 111.
Unterirdische Gänge 33.
Utrecht 240.

Valzner, Herdegen 70.
Varnbueler, Ulrich 165.
Venedig 152, 155, 186, 189, 234.
Vest, Georg 212, 238.
Vestnertor 220.
Vestnertorturm s. Burg, Sinwellturm.
Viatis, Bartolo 232.
Viatishaus 232.
Vischer, Hans 127 f. (Abb. S. 126).
— Hermann d. ä. 117 (Abb. S. 118).
— — d. j. 122, 128.
— Peter 96, 116, 117 f., 121—128, 201, 210 (Abb. S. 119—126).
Vitruv 192.
Vogel, Bernhard 240.
Volckamer, Paulus 108.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 3.
Waffenplätze 55.
Waggasse Nr. 11, Fachwerkbau 90.
Waggebäude 85.
— Relief von Adam Kraft 103 (Abb. S. 103).
Walch, Jakob s. Barbari, Jacopo de'.
Wallenstein 211.
Wallraff, Heinrich 65, 66.
Walpurgiskapelle s. Burg, Ottmarskapelle.
Walther, Bernhard 89, 120.
Wanderer, Friedrich 38.
Wappen, Nürnberger s. Stadtwappen.
Wasserturm 29 (Abb. S. 28).
Wechter, Georg 197.
Weczhausen, Jobst, Truchseß von 106.
Wehrgang 56 (Abb. S. 54, 55, 57).
Weibereisen 27.
Weimar 128.
Weinmarkt Nr. 10, Stukkaturen 248.
— Nr. 11, Giebel u. Hof 232.
— — Stukkaturen von Hans und Heinrich Kuhn 246.
— Nr. 12, Stukkaturen 248.
— Nr. 12a, Madonna (Kopie, Original im German. Museum) 74.
Weinschröter, Fritz 130.
— Sebald 130.
Weinstadel 30, 89 (Abb. S. 28).
Weintraubengasse Nr. 2, Stukkaturen 246,
Weiskopf, Wolf 212.
Weißer Turm 27, 28.
Weizenbräuhaus 28, 246.
Welser, Sabine 195.
Wenzel, deutscher Kaiser 37. 49, 130.
Wernher, Kaspar 208.
Westfälischer Friede 35.
Weßler, Hans 244.
Wetzrillen 43.
Weyden, Rogier van der 99, 141.
Weyer, Gabriel 238.
Wien 111, 117, 132, 158, 165, 170, 190, 196, 201, 208, 240, 244.
Wilder, Georg Christian 80, 229.
Wilhelm von Worms 204.
Will, Johann 40.
Winklerstraße Nr. 1, Hof v. J. 1516 225 (Abb. S. 220).
— Nr. 3, Backsteingiebel 33.
— — Madonna 74.
— Nr. 5, Hof 88.
— — Stukkaturen 246.
— Nr. 15, St. Jakobus 74.
— Nr. 17, Chörlein 91.
— Nr. 22 s. Waggebäude.
— Nr. 24, Dacherker 228.
— — Verkündigungsgruppe von Adam Kraft 102.
— Nr. 37, Eckürmchen 51.
— — Jungfrauenadler 51.
Wismutmalerei 212.
Wittenberg 117, 127, 153, 155.
Wöhrder Bastei 56, 223 f, 236.
— Kirche s. Bartholomäuskirche.
Wolfenbüttel 184.
Wolff, Jakob d. ä. 232, 235 (Abb. S. 227, 228).
— — d. j. 223, 236 f. (Abb. S. 237, 339).
St. Wolfgangskapelle s. St. Ägidienkirche.
Wolgemut, Michael 66, 93, 99, 135, 140, 142—119, 155, 178, 179, 186 (Abb. S. 144—146).
— Valentin 135.
Wulfing, Bischof von Bamberg 35.
Wunderburggasse Nr. 7 (Veit Stoßhaus), Madonna (Kopie) 110.
— Nr. 8, Stukkaturen 248.

Würzburg 242.
Wurzelbauer, Benedikt 210, 211 f. (Abb. S. 211).
— Johann 242.
Wyssenbach, Buchhändler in Zürich 192.

Zachariasbad (abgebrochen) 90.
Zan, Bernhard 197.
Zeughaus 29, 83, 234.
Zeughaus, Portalbau 83.
— Treppenturm 234 (Abb. S. 234).
— Türklopfer (Kopie) 209.
Zeughausgraben 101.
Zick, David 244.
— Lorenz 244.
— Peter 244.
— Stephan 244.
Ziegelrohbau 33.
Zinngießerei 52, 202 ff.
Zisterzienserorden 24.
Zünfte 36.
Zürich 192, 197, 245.
Zwickau 144.
Zwischen den Fleischbänken 2 (Lochnerhofersches Haus) Madonna daher im German. Museum 74.
Zwölfbotenkapelle s. Brüderkapelle.
Zwölfbrüderhaus 74.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Galerien Europas

Gemälde alter Meister in den Farben der Originale

Band I und II (1—200) 200 farbige Reproduktionen in 25 Lieferungen mit je 8 Blatt und Text. Einzelne Hefte 4 Mark, das ganze Werk 75 Mark in zwei elegante Leinenbände gebunden 98 Mark.

Band III (201—300) 100 farbige Reproduktionen in 20 Lieferungen mit je 5 Blatt und Text. Einzelne Hefte 3 Mark. Komplett in Lieferungen 40 Mark, elegant gebunden 49 Mark.

Band IV—X (301—720). Jeder Band 60 farbige Reproduktionen in 12 Lieferungen mit je 5 Blatt und Text. Einzelne Hefte 3 Mark. Komplett in Lieferungen 24 Mark, elegant gebunden 34 Mark, einzelne Bilder 1 Mark 25 Pf.

Berühmte Kunststätten. Format 17×25 cm Nr. 1—40

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 4. Aufl. 193 S. mit 151 Abb. M. 4.—
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 4. Aufl. 165 S. mit 138 Abb. M. 4.—
3. **Rom in der Renaissance.** Von E. Steinmann. 3. Aufl. 231 S. mit 165 Abb. M. 5.—
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Aufl. 108 S. mit 144 Abb. M. 4.—
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 4. Aufl. 262 S. mit 183 Abb.
6. **Paris.** Von G. Riat. 2. Aufl. 213 S. mit 182 Abb. M. 5.—
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 S. mit 115 Abb. M. 4.—
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 2. Aufl. 168 S. mit 147 Abb. M. 5.—
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 2. Aufl. 192 S. mit 150 Abb. M. 5.—
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 2. Auflage. 141 S. mit 148 Abb. M. 4.—
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 2. Aufl. 211 S. mit 103 Abb. M. 5.—
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. mit 81 Abb. M. 4.—
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 S. mit 97 Abb. M. 4.—
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 S. mit 121 Abb. M. 5.—
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. mit 111 Abb. M. 4.—
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 189 S. mit 140 Abb. M. 5.—
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 S. mit 120 Abb. M. 4.—
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 176 S. mit 139 Abb. M. 5.—
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 2. Aufl. 122 S. mit 113 Abb. M. 4.—
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 3. Aufl. 247 S. mit 222 Abb. M. 5.—
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 165 S. mit 131 Abb. M. 5.—
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. mit 103 Abb. M. 4.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 S. mit 125 Abb. M. 4.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. 126 S. mit 103 Abb. M. 4.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. 164 S. mit 117 Abb. M. 4.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. mit 100 Abb. M. 4.—
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 230 S. mit 148 Abb. M. 5.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 124 S. mit 80 Abb. M. 4.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 185 S. mit 140 Abb. M. 4.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 233 S. mit 145 Abb. M. 5.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 136 S. mit 118 Abb. M. 4.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 S. mit 105 Abb. M. 4.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. mit 143 Abb. M. 5.—
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 S. mit 126 Abb. M. 4.—
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 253 S. mit 159 Abb. M. 5.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 S. mit 120 Abb. M. 4.—.
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 191 S. mit 85 Abb. M. 5.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 224 S. mit 188 Abb. M. 5.—
39. **Rom im Mittelalter.** Von H. Bergner. 140 S. mit 160 Abb. M. 4.—
40. **Das barocke Rom.** Von H. Bergner. 136 S. mit 162 Abb. M. 4.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm

41. **Athen.** Von E. Petersen. 264 S. mit 122 Abb. und 1 Stadtplan. M. 5.—
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 S. mit 121 Abb. M. 4.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 S. mit 180 Abb. M. 5.—
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 172 S. mit 118 Abb. M. 4.—
45. **Soest.** Von Herm. Schmitz. 151 S. mit 114 Abb. M. 4.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 353 S. mit 185 Abb. M. 5.—
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 S. mit 161 Abb. M. 4.—
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 260 S. mit 201 Abb. M. 5.—
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 254 S. mit 123 Abb. M. 5.—
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 S. mit 128 Abb. M. 4.—
51. **Toledo.** Von August L. Mayer. 175 S. mit 118 Abb. M. 4.—
52. **Regensburg.** Von Hans Hildebrandt. 267 S. mit 197 Abb. M. 5.—
53. **Münster.** Von Herm. Schmitz. 242 S. mit 144 Abb. M. 5.—
54. **Würzburg.** Von Fr. Friedr. Leitschuh. 300 S. mit 146 Abb. M. 5.—
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 S. mit 110 Abb. M. 4.—
56. **Ulm.** Von Josef Ludwig Fischer. 200 S. mit 130 Abb. M. 4.—
57. **Basel.** Von Martin Wackernagel. 252 S. mit 127 Abb. M. 5.—
58. **New-York und Boston.** Von M. H. Bernath. 186 S. mit 143 Abb. M. 5.—
59. **London.** Von Otto von Schleinitz. 302 S. mit 205 Abb. M. 5.—
60. **Passau.** Von Wolfgang M. Schmidt. 208 S. mit 126 Abb. M. 4.—
61. **Segovia, Avila u. El Eskorial.** Von A. L. Mayer. 180 S. mit 133 Abb. M. 5.—
62. **Lissabon und Cintra.** Von Albrecht Haupt. 150 S. mit 108 Abb. M. 4.—
63. **Bamberg.** Von F. F. Leitschuh. 314 S. mit 150 Abb. M. 5.—
64. **Perugia.** Von W. Bombe. 212 S. mit 109 Abb. 5 M.
65. **Apulien.** Von R. Pagenstecher. 205 S. mit 136 Abb. M. 5.—

In Vorbereitung: **Warschau.** Von Dr. A. Lauterbach. **Wien.** Von Dr. Hans Tietze.

E. A. Seemanns
Künstlermappen

Jede Mappe enthält eine Lebensschilderung und 6—10 farbige Kunstblätter nach Hauptwerken des Meisters

Jede Künstlermappe kostet

5 Mark

1. Uhde Text von P. Schumann	**7. Spitzweg** Text von Julius Vogel	**13. Murillo** Text v. Bruno Schrader
2. Thoma Text von Gust. Kirstein	**8. Dürer** Text von Paul Rée	**14. Zumbusch** Text von F. v. Ostini
3. Feuerbach Text von August Wolf	**9. Rubens** Text von Heinr. Bergner	**15. Menzel** Text von Hans Wolff
4. Grünewald Text von P. Schubring	**10. Raffael** Text von H. Vollmer	**16. Steinhausen** Text vom Künstler
5. Rembrandt Text von Adolf Philippi	**11. Tizian** Text von Hermann Voß	**17. Böcklin** Text von H. A. Schmid
6. Greco Text von A. L. Mayer	**12. Knaus** Im Text Lebenserinnerungen u. a.	**18. Klinger** Text von Gust. Kirstein

19. Vermeer van Delft
Text von E. Plietzsch

20. Max Liebermann
Text von Hans Wolff

E. A. Seemanns Künstlermappen sind ein wertvolles und schönes Geschenk für jeden Kunstfreund

Die Sammlung wird fortgesetzt

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 025 668 5